

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE II (Moderno)



TESIS DOCTORAL

De lacas y charoles en España: siglos XVI-XIX

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Cristina Ordóñez Goded

DIRECTORES

Jesús Cantera Montenegro

Juan José Junquera Mato

Madrid, 2016



DE LACAS Y CHAROLES EN ESPAÑA: SIGLOS XVI - XIX

Cristina Ordóñez Goded

Tesis doctoral

Directores:

Jesús Cantera Montenegro

Juan José Junquera Mato

Madrid, 2015

Dpto. de Historia del Arte II (Moderno)
Facultad de Geografía e Historia (UCM)

A mis hijos: Carlota y Pablo

AGRADECIMIENTOS

Quiero mostrar mi agradecimiento a todos aquellos que han contribuido a que este trabajo sea una realidad. En primer lugar y de manera muy destacada a mis directores de tesis Jesús Cantera y Juan José Junquera, siempre abiertos a cualquier consulta, tanto en cuanto a contenidos, como a cuestiones metodológicas y de carácter práctico. Han sido impagables sus acertados consejos e informaciones. Al Departamento de Historia del Arte II (Moderno) de la Facultad de Geografía e Historia (UCM), al personal laboral del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid y del Archivo General de Palacio, en particular a Fátima Díaz y Antonio Alonso, a Isabel Aguirre y Julia Rodríguez del Archivo General de Simancas por la disponibilidad mostrada en todo momento.

Quiero hacer extensiva mi gratitud a los conservadores y responsables de distintos museos, en especial a Sofía Rodríguez Bernis, directora del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid por las facilidades recibidas para estudiar un considerable número de objetos, a Paloma Muñoz Campos y Félix de la Fuente de la misma institución. A Cristina Partearroyo (Museo Valencia de don Juan de Madrid), Jaume Coll y M^a José Suárez (Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí" de Valencia, a Jordi Pelliza (Museu de la Música de Barcelona) y a Marta Montmany, ex directora del Museo de Artes Decorativas.

Deseo expresar una mención muy especial a Josep Capsir del Museo del Disseny de Barcelona por su paciencia a la hora de facilitarme el estudio de determinadas obras y por la información aportada, incluso en "tiempo record".

A Carmela Gallego (Museo de Zaragoza), Elena Vázquez, Rafaél García Serrano (Museo del Traje de Madrid), Concepción García Saíz (Museo de América de Madrid), María del Valme Muñoz Rubio (Museo de Bellas Artes de Sevilla). De Patrimonio Nacional a María Soledad García Fernández, Amelia Aranda, Lourdes de Luis, Carlos Jerónimo, Ana García Sanz, M^a Leticia Sánchez Hernández y especialmente al maestro de carruajes Lucio Marie por la cooperación brindada y por transmitirme su experiencia y conocimientos sobre los vehículos históricos. También al personal técnico del Museo Victoria & Albert, principalmente a Louisa Collins.

A Beryl Kenyon de Pascual, especialista en instrumentos musicales históricos españoles por recibirme en su domicilio particular y ofrecerme toda la información a su alcance, al maestro guitarrero Marcelino Nieto y al coleccionista barcelonés Oleguer Armengol por permitirme estudiar sus colecciones.

Agradezco asimismo la ayuda recibida de los historiadores Miguél Ángel Marcos Villar, Antonio Sánchez del Barrio (Museo de las Ferias de Medina del Campo), José Manuel Casado Paramio, María Paz Aguiló (CSIC), Mónica Piera (*Associació per a l' estudi del moble de Barcelona*) y Mercedes Simal.

También deseo manifestar mi gratitud a las restauradoras de bienes culturales Marta González Casanovas y Cristina Escudero, a las bibliotecarias M^a Jesús Martínez y Maimen Díez Hoyo, A Pilar Azlor de Aragón, duquesa de Villahermosa. Y, cómo no, al personal de los hoteles Guendülain de Pamplona y La Sirena de Segovia por las fotos suministradas. A Iñigo de Arteaga (+) por la información de primera mano proporcionada sobre sus antepasados los duques del Infantado, también por abrirme las

puertas de su casa para estudiar algunos muebles

Me siento asimismo en la obligación de citar a los anticuarios y personal de las casas de subastas que me han permitido examinar las piezas del mercado, como Cavestany, José Antonio Cámara, Gonzalo Zazo, subastas Alcalá, subastas Durán, etc.

He de dar las gracias también al historiador y restaurador de bienes culturales, profesor de la Universidad de Granada, Luis Rodrigo Rodríguez Simón, la primera persona que me animó a realizar esta tesis; por su disponibilidad, sus sabios consejos y por la empatía mostrada en la difícil fase final de la redacción del trabajo. También a Andrés Sánchez Ledesma (Arte Lab) por la ayuda ofrecida; siempre ha estado dispuesto a aclarar cuestiones de carácter científico

Vaya mi gratitud asimismo a Pilar Capdevila, por su ayuda con las cuestiones de informática.

Un especial reconocimiento merece a mi familia, en quien he encontrado comprensión y estímulo en los momentos de desaliento: a José Nieto por la inestimable colaboración brindada durante los doce largos años que ha durado la elaboración de esta tesis. A mi padre, Luis Felipe, a mis hijos Carlota y Pablo por su apoyo y paciencia en las postrimerías de la realización de este trabajo y... por estar ahí.

Por último, deseo dedicar un pensamiento muy particular a mi madre, Carmen, a quien le hubiera gustado ver finalizada esta tesis.

ÍNDICE

RESUMEN.....	9
ABSTRACT	13
INTRODUCCIÓN.....	17
1. Aspectos generales.....	17
2. Elección del tema y objetivos perseguidos	18
3. Estructura del trabajo	19
4. Metodología de estudio.....	24
4.1 Fuentes escritas	24
4.1.1 Documentación de archivo	24
4.1.2 Literatura técnica	26
4.1.3 Material de hemeroteca.....	27
4.1.4 Bibliografía	27
4.2 Fuentes electrónicas	29
4.3 Material gráfico.....	30
4.4. Estudio directo de las obras	31
4.4.1 Exámenes científicos	33
4.5. Información oral	34
5. Centros de estudio.....	35
CAPITULO I. "LACA" Y "LACAS". ASIA, EUROPA E	
HISPANOAMÉRICA	37
1. Lacas asiáticas.....	37
1.1 Extremo Oriente.....	38
1.1.1 China.....	39
1.1.2 Japón	40
1.1. 2. 1 Las lacas namban (1573-1630 c.)	42
1. 1. 3 Islas Ryukyu	48
1. 1. 4 Corea.....	49
1. 2 Sudeste asiático.....	49
1.2.1 India	49
1. 2. 2 Birmania y Tailandia	50
2. Laca europea	51
2. 1 Conocimiento de la laca asiática en Europa	51
2.2 Imitaciones europeas.....	53
2.2.1 Características generales de la laca europea	57
2.2.2 Principales focos de producción en Europa	60
2.2.2.1 Italia	60
2.2.2.2 Francia	77
2.2.2.3 Inglaterra.....	86
2.2.2.4 Países Bajos	90
2.2.2.5 Dinamarca.....	93
2.2.2.6 Alemania.....	94
2.2.2.7 Portugal.....	100
3. Los métodos hispanoamericanos del maque y los enconchados	108
3. 1 Maque	108
3.2 Enconchados	115
CAPITULO II. CUESTIONES DE NOMENCLATURA.....	119

1. Términos empleados	121
1. 1 Charol.....	121
1.1.1 Otras acepciones de charol	125
1.1.1.1 Charol = Barniz.....	125
1.1.1.2 Charol = Piel lacada o barnizada	130
1.1.1.3 Charol = Brillo	135
1.1.1.4 Charol - Charola= Bandeja	136
1.1.1.5 Charol - Chinesco	136
1. 2 Charão	137
1. 3 Charon.....	137
1.4 Charau	138
1.5 Charaun	139
1.6 Chiraun.....	140
1.7 Ocharaun	140
1. 8 Laca.....	140
1.8.1 Otras acepciones de la palabra laca	142
1.8.1.1 Laca = Goma laca	142
1.8.1.2 Laca = Barniz.....	144
1.8.1.3 Laca = Colorante.....	145
1.8.1. 4 Laca = Color rojo.....	147
1.8.1.5 Laca = Barnices sintéticos	147
1.9 Lacre	148
1.10 Laque	150
1.11 Maque	152
1.12. Otros términos.....	158
1. 12.1 Barniz.....	159
1.12. 2 Pintura.....	164
2. Otros recursos para el conocimiento de la naturaleza y origen de las piezas	169
2.1 Alusiones al tipo de laca	170
2.1.1 Imitado de / a Charol - Charon	170
2.1.2 Pintado / Imitado de/ a Charol	171
2.1.3 Fingido de charol	171
2.1.4 Barnizado a imitación del charol	172
2.1.5 Charol legítimo	172
2.2 Referencias a lugares geográficos.....	173
2.2.1 Francia	173
2.2.2 Italia	173
2.2.3 Alemania.....	174
2.2.4 Inglaterra.....	175
2.2.5 Países Bajos	175
2.2.6 España.....	176
2. 2.7 Otros lugares indefinidos catalogados como "extranjero"	176
2.2.8 Expresiones genéricas relativas a territorios de ultramar	177
2.2.8.1 China.....	177
2.2.8.2 India	179
2.2.8.3 Japón	182
2.2.8.4 Indias.....	183
CAPÍTULO III. LACA FORÁNEA EN ESPAÑA	187
1. Introducción	187
2. Laca asiática en España. Siglos XVI - XIX.....	187

2.1 Trayectoria histórica de la laca asiática en España.....	190
2.1.1 Siglos XVI y XVII.....	190
2.1.1.1. Siglo XVI.....	199
2.1.1.2. Siglo XVII.....	217
2.1.2. Siglo XVIII	224
2.1.3. Siglos XIX- XX	235
2.2 Algunos ejemplos de laca asiática conservada en España.....	238
2.2.1 Objetos pertenecientes a los siglos XVI y XVII.....	238
2.2.2 Objetos pertenecientes a los siglos XVIII y XIX	249
3. La laca europea en España. Siglos XVI - XIX	256
3.1 Introducción	256
3.2. Acerca del <i>Japanning</i> en suelo español	258
3.2.1. Mobiliario y otros elementos domésticos	258
3.2.1.1. Un caso representativo: El lote de Lazcano	262
3.2.1.2 Noticias documentales sobre mobiliario	266
3.2.2 Vehículos e instrumentos musicales	281
3.3 Lacas de otros países.....	285
3.3.1 Francia	285
3.3.2 Italia	296
3.3.3 Alemania.....	302
3.3.4 Países Bajos	305
4. La producción hispanoamericana en España	306
4.1 El Maque.....	306
4.2 Los enconchados.....	316
CAPÍTULO IV. EL CHAROL ESPAÑOL	323
1. Introducción	323
2. La técnica de la laca. España en Europa	327
3. Tipologías	379
3.1 Mobiliario y otros objetos de ámbito doméstico	380
3.1.1 Referencias documentales.....	390
3.1.1.1 Biombos-mamparas	391
3.1.1.2 Mesas	393
3.1.1.3 Jaulas.....	402
3.1.1.4 Repisas	404
3.1.1.5 Marcos	405
3.1.1.6 Escritorios	406
3.1.1.7 Cómodas	408
3.1.1.8 Burós	410
3.1.1.9 Escribanías	412
3.1.1.10 Bandejas.....	413
3.1.1.11 Contenedores: Cajas, arcones, arcas, arquetas, etc.	415
3.1.1.12 Asientos	416
3.1.1.13 Camas.....	420
3.1.1.14 Armarios	421
3.1.1.15 Relojes	422
3.1.1.16 Oratorios	423
3.1.1.17 Tocadores.....	423
3.1.1.18 Escaparates.....	426
3.2 Vehículos: coches y sillas de mano	427
3.2.1 Acerca de las reparaciones de vehículos.....	454

3. 3. Instrumentos musicales	458
3. 3. 1. Cordófonos.....	459
3.3.1.1 Salterios o cítaras de tabla	459
3.3.1.2 Claves, clavicordios y pianos.....	465
3.3.1.3 Otros cordófonos.....	477
3.3.2. Instrumentos de viento.....	478
APÉNDICE I. CATÁLOGO DE OBRAS ESTUDIADAS.....	481
1. Introducción	481
2. Objetos de laca europea. (IA)	482
2.1. Consideraciones técnicas derivadas de la observación directa y de los estudios histórico- científicos llevados a cabo en las obras europeas.....	547
3. Objetos de laca española (IB)	553
3.1. Consideraciones técnicas derivadas de la observación directa y de los estudios histórico - científicos llevados a cabo en las obras españolas	658
APÉNDICE II. ÍNDICE DE ARTÍFICES DE MADRID Y EL ENTORNO CORTESANO	667
1. Introducción	667
2. Siglo XVI.....	672
3. Siglo XVII.....	673
4. Siglo XVIII	675
5. Siglo XIX e inicios del XX.....	701
APÉNDICE III. REVESTIMIENTOS DE LACA.....	725
1. Gabinetes de laca	725
1.1 Dos proyectos para el Alcázar de Madrid: <i>La pieza de furias</i> y su antecámara (1715-1721); la habitación del infante don Carlos (Marzo de 1727)	725
1.2 La decoración de dos Salas del Palacio de la Granja. Años 1723-1736	731
1.2 .1 Paneles reseñados en el inventario de Isabel de Farnesio de 1746	743
2. Mobiliario	746
APÉNDICE IV. DOCUMENTOS	749
CONCLUSIONES FINALES	793
BIBLIOGRAFÍA.....	805
PUBLICACIONES ELECTRÓNICAS	848
MATERIAL DE HEMEROTECA	850
ENLACES DE PÁGINAS WEB MÁS VISITADAS	851
ANEXO I. FOTOGRAFÍAS (en soporte digital)	853
ANEXO II. ESTUDIOS CIENTÍFICOS (en soporte digital).....	853
ANEXO III. ABREVIATURAS UTILIZADAS.....	855

RESUMEN

La presente tesis doctoral trata de la laca en España entre los siglos XVI y XIX. Además de contener información sobre esta manufactura artística autóctona ofrece un estudio preliminar que permite situarla dentro del contexto internacional.

El propósito de esta investigación consiste en demostrar la existencia de una significativa producción de laca en nuestro país comparable a las de otros países europeos. Al tratarse de un argumento prácticamente inédito, al que tanto la historiografía española como la extranjera han prestado escasa atención, la tesis define las características generales de estas obras, analiza sus diferencias y semejanzas con el resto de las lacas europeas, indaga sobre sus límites cronológicos y sobre el papel que desempeñaron dentro del ámbito de las artes suntuarias y las influencias que recibieron. Con el fin de contextualizar la investigación sobre nuestra laca ésta se vincula al estudio de la circulación en España de las lacas asiáticas, europeas y americanas entre los siglos XVI y XIX

A pesar de que numerosos interrogantes deben ser aún despejados, consideramos que el trabajo llevado a cabo ha conseguido alcanzar, en buena medida, los objetivos planteados. En primer lugar, se ha constatado la existencia de una producción de laca, entre los siglos XVI y XIX, equiparable cuantitativa y cualitativamente a las de otros centros europeos, si bien es probable que ya se fabricaran objetos lacados en el siglo XVI. Esta hipótesis se basa principalmente en dos documentos de 1580 y 1594 respectivamente, en los que se hace referencia a dos artesanos que podrían haber desempeñado labores de lacado.

A través de la metodología de estudio utilizada, se han podido establecer, en líneas generales, algunos de los rasgos más característicos de estos objetos. En este sentido, la información más relevante se ha extraído de los estudios directos llevados a cabo en treinta y seis obras españolas de los siglos XVIII y XIX y del análisis comparativo entre ellas y otras veinticuatro de los mismos siglos y de los siguientes países: Inglaterra, Francia, Italia, Países Bajos y Alemania. Estos estudios incluyen los exámenes científicos efectuados en veintitrés objetos: nueve europeos (siete británicos y dos franceses) y catorce españoles, con el fin de profundizar en su tecnología de elaboración.

Nuestra laca no solo coincide con la europea en cuanto a los objetivos perseguidos -emular el brillo, la luminosidad y el estilo de las lacas orientales- sino también en los métodos y materiales empleados. Al igual que en Europa, la laca se destinaba a la decoración de una amplia variedad de objetos suntuarios que pueden englobarse principalmente en tres tipologías distintas: mobiliario, carruajes e instrumentos musicales. Por su parte, con esta técnica podían revestirse distintas clases de soporte: madera, piel, metal, cartón piedra, etc., aunque el más frecuentemente utilizado era la madera.

El charol español solía adaptarse, con notable personalidad, a las corrientes artísticas de los distintos momentos históricos que abarca esta tesis. En cuanto a los motivos decorativos, predominan las chinerías, representadas de forma muy libre y con escasa fidelidad a los modelos originales. Con frecuencia se copiaban de las ilustraciones que circulaban por el continente europeo o se inspiraban en las decoraciones de los objetos

importados. Pero la decoración chinesca convive con los asuntos de carácter occidental y local y no faltan los símbolos religiosos.

Las chinerías se aplican fundamentalmente al mobiliario y a los instrumentos musicales con el fin de conferir a estas obras un aspecto exótico. En menor grado se recurrió a ellas en los carruajes, en donde predominaban los asuntos mitológicos o la decoración heráldica y cuando existía decoración chinesca, ésta solía circunscribirse a detalles de reducido tamaño.

Con respecto al mobiliario, los prototipos lacados más imitados son los ingleses, principalmente del siglo XVIII, seguidos de los ejemplares franceses e italianos. Sin embargo, también se recurría a esta técnica para el mueble tradicional español como los escritorios (vulgarmente conocidos en la actualidad como bargueños) o los bufetes con los clásicos fiadores o tirantes de hierro entre las patas. Por otra parte, es habitual que en un mismo mueble se fundan elementos foráneos con otros de gusto castizo. Todo ello diferencia nuestro charol de la producción de otros países europeos.

En cuanto a los vehículos lacados españoles de los siglos XVIII y XIX, éstos suelen inspirarse en los franceses, italianos y británicos. Con respecto a los instrumentos musicales, las influencias europeas más evidentes se manifiestan en los clavicémbalos, clavicordios y pianos. También existió en España una importante producción de salterios lacados durante el siglo XVIII.

Por lo que se refiere a la tecnología de elaboración del charol español, se exponen en esta tesis los resultados de los análisis científicos de los objetos anteriormente mencionados, procedentes de colecciones públicas y privadas. Los datos obtenidos se han cotejado con la información que proporciona la literatura técnica. En definitiva, gracias a estos estudios, se ha podido comprobar que, en líneas generales, los métodos españoles se corresponden con los empleados en la laca europea. Las semejanzas entre los procedimientos europeos y los españoles se deben, en buena medida, a la divulgación de la información a través de los tratados de técnicas artísticas que circulaban por Europa desde el siglo XVII, así como a la transmisión oral de las recetas.

Las lacas españolas, al igual que las europeas, eran objetos estratigráficos conseguidos mediante procedimientos meticulosamente realizados. En líneas generales, la técnica consistía en aplicar sobre el soporte sucesivas capas de materia que se iban puliendo delicadamente antes de aplicar la siguiente, con el objetivo de conseguir superficies extremadamente lisas. Habitualmente se situaba en primer lugar un aparejo sobre el que se disponía el fondo de laca que venía confeccionado a base de capas de pintura o bien de estratos de barniz. Después, se cubría la superficie con un elevado número de capas de barniz transparentes y /o coloreadas entre las que se suspendían los motivos decorativos. El último paso consistía en pulir esmeradamente la superficie resultante según distintos sistemas y materiales abrasivos.

Esta particular composición de las obras, el meticuloso pulimento de cada uno de los estratos, el empleo de los barnices como parte intrínseca e indisoluble de las obras (ya que en ellos se contiene la decoración) y la cuidadosa elección de las sustancias, daban como resultado superficies profusamente brillantes, tersas y resistentes.

Como se ha dicho, en esta tesis el estudio de la producción autóctona se vincula a la investigación sobre la presencia de laca foránea en suelo español. Ello se debe al deseo de indagar en los antecedentes de la propia, en las influencias que la marcaron desde sus inicios y a través de la Historia. Y también a la intención de captar la relevancia que el fenómeno de la importación de estas manufacturas tuvo en nuestro país.

Dado que las importaciones más antiguas y que mayor impacto tuvieron aquí vienen del Lejano Oriente, centramos nuestra atención en primer lugar en ellas. Constituyen un hecho histórico en el que nuestro país desempeñó, junto a Portugal, un papel privilegiado con respecto al resto de Europa. En este texto nos referimos a su trayectoria desde el siglo XVI al XIX.

Las lacas chinas y japonesas gozaron de amplia consideración en nuestro país, hecho que se refleja en la documentación. Además son muchas las que aún se pueden localizar aquí. En los primeros momentos constituyeron regalos diplomáticos destinados a los gabinetes de curiosidades (*wunderkammer*) de los palacios reales.

Con respecto a Europa, Inglaterra fue el país que mayor número de ejemplares produjo para España, especialmente mobiliario de elevada calidad y, a consecuencia de ello, el que más influyó en la producción propia.

También la laca hispanoamericana desempeñó un importante rol en la decoración de los interiores españoles, sin embargo son menores y más confusas las noticias que tenemos sobre su presencia aquí.

Por último, cabe destacar que, tras el análisis de la nomenclatura de las fuentes escritas españolas, principalmente de aquellas redactadas entre los siglos XVI y XIX, se aporta una visión general de los términos más empleados para designar la técnica decorativa objeto de nuestra investigación. El espacio de la tesis dedicado a este estudio pretende contribuir a facilitar la interpretación de las fuentes escritas relativas a las lacas, independientemente de su procedencia geográfica, mediante el análisis e interpretación de la documentación. En esta sección se recopilan los distintos términos empleados a través del tiempo, se hace referencia a sus posibles orígenes, a los paralelismos con otros nombres europeos, así como a las modificaciones semánticas sufridas.

En definitiva, este trabajo pretende constituir el primer paso de una línea de investigación que permita elaborar una historia del charol español, digna de comparecer, en igualdad de condiciones, junto al resto de los estudios sobre las distintas lacas europeas.

ABSTRACT

This thesis focuses on lacquer in Spain between the 16th and 19th centuries. Apart from providing information about its artistic production in Spain, it offers a preliminary study to place Spanish lacquerware within an international context.

The aim of the research is to demonstrate the existence of a significant production of lacquer in Spain, comparable to that in other European countries. Given that this is a virtually untreated subject that has received scant attention from Spanish and foreign historians alike, the thesis defines the general characteristics of this lacquerware, looks at the differences and similarities between it and other European lacquer, establishes a chronological time frame, shows the role lacquer played in the decorative arts and reveals the influences that marked it from the outset. With a view to contextualizing the research on Spanish lacquer, this has also been linked to a study of the Asian, European and American lacquer that was circulating in Spain between the 16th and 19th centuries.

The research methods employed have enabled us to establish in general terms some of the most characteristic features of this lacquer. In this respect, the most relevant information was obtained from studies conducted directly on 36 Spanish pieces dating from the 18th and 19th centuries and a comparative analysis between them and another 24 pieces from the following European countries: England, France, Italy, the Netherlands and Germany. These studies included scientific tests on 23 pieces: nine European (seven British and two French) and fourteen Spanish, in order to gain a deeper knowledge of the techniques used in their production.

Spanish lacquerware resembles other European lacquer not only in terms of its objectives -to emulate the sheen, brightness and style of Oriental lacquer- but also in the methods and materials employed. As in the rest of Europe, lacquer was used primarily to decorate a large variety of luxury items, these falling mainly into three categories: furniture, carriages and musical instruments. The technique could moreover be applied to different materials (wood, leather, metal, *papier mâché*, etc.), although the most frequently used was wood.

Spanish lacquer generally followed, with notable personality, the artistic trends of the different historical periods covered in this thesis. With regard to motifs, there is a clear predominance of chinoiserie, which was depicted very freely and with little faithfulness to the original models. Illustrations that were circulating around Europe were often copied, and the decorations of imported lacquerware served as inspiration. This chinoiserie was, however, combined with motifs of a more western or local character and there was no shortage of religious symbols.

Chinoiserie was used primarily in furniture and musical instruments in order to lend these objects an exotic air. It was employed to a lesser extent in carriages, where mythological subjects and heraldic decoration predominated, and, where chinoiserie existed, it was generally limited to lesser details.

With respect to furniture, the most imitated lacquerware was British, mainly from the 18th century, followed by French and Italian prototypes. Lacquer was, however, also used for traditional Spanish furniture, such as cabinets (*bargueños*) and tables (*bufetes*) with the classic iron latches (*fiadores*) between the legs. Moreover, it was not

uncommon for a piece of furniture to blend both foreign and Spanish elements. This gave the furniture a singular personality and distinguished it from lacquerware in other European countries.

Regarding lacquered Spanish vehicles from the 18th and 19th centuries, these usually drew their inspiration from French, Italian and British models. With regard to musical instruments, harpsichords and pianos exhibited the most evident European influences. There was also a significant production in Spain of lacquered psalteries in the 18th century.

As regards to how Spanish lacquer was produced, this thesis expounds the results of scientific studies conducted on the objects mentioned above, from both public and private collections, with the data obtained then checked against information provided in technical literature. In short, these studies demonstrate that in general terms Spanish methods corresponded to those used in the rest of Europe.

The similarities between Spanish and European methods were due largely to the dissemination of information by artistic technique treaties circulating in Europe as of the 17th century, as well as by the oral transmission of different techniques.

Spanish, like European, lacquerware, consisted of stratigraphic objects that were executed by way of meticulously performed techniques. These usually involved applying successive coatings of material that were gently buffed before applying the next layer in order to attain a very smooth surface. There was generally first a whiting, the surface was then covered with many transparent and/or colored varnish coats, between which decorative motifs were suspended. The final step consisted of carefully polishing the resulting surface by way of different methods or abrasive materials.

This particular way of decorating works of art -the meticulous buffing of each of the strata, the use of varnish as an intrinsic and inseparable part of the piece (since the decor was contained within it) and the careful selection of substances- yielded very bright, smooth and durable surfaces.

As mentioned earlier, this thesis also links the study of Spanish lacquerware to research on the presence of foreign lacquer in Spain, with a view to delving into the history of Spanish lacquer, the influences that marked it from the beginning and during different time periods, as well as capturing the relevance that these imported foreign pieces had in Spain.

Given that the oldest imports and greatest influences came from the Far East, we have focused primarily on these here. They constitute in effect a historic event in which Spain played, along with Portugal, a privileged role with respect to the rest of Europe. We look here at their trajectory from the 16th to 19th centuries, in which Chinese and Japanese lacquers enjoyed great renown in Spain, a fact that is clearly reflected in documentation from the period. Moreover, a large number of these pieces are still located in Spain, many of which were initially diplomatic gifts intended for the curiosity cabinets (*wunderkammer*) of royal palaces.

In Europe, England was the country that produced the most lacquerware -particularly high-quality furniture- for Spain, and as a result exerted the greatest influence on Spanish production.

Latin American lacquer also played an important role in decorating Spanish interiors, but the documentation we have regarding its presence in Spain is less substantial and more disordered.

Finally, after analyzing the terminology from Spanish sources, especially documents from the 16th to 19th centuries, we have provided an overview here of the terms most commonly used to describe decorative lacquerware. The part of this thesis dedicated to this study aims to help facilitate the interpretation of written sources related to lacquer, regardless of its geographical origins, through an analysis and interpretation of this documentation. This section includes the different terms employed over time, looks at their possible origins and parallels with other European terms, as well as semantic changes.

In short, the aim of this thesis is to provide a first step in a line of study that will enable us to construct the history of Spanish lacquer, and serve as a worthy complement to other research on European lacquerware.

INTRODUCCIÓN

1. ASPECTOS GENERALES

La investigación que presentamos en esta tesis doctoral se centra en la laca. Esta palabra, acuñada en época contemporánea, designa una técnica decorativa muy ligada a las artes suntuarias que abarca una cronología y una acotación geográfica muy amplias, pues sus orígenes se remontan a la Prehistoria y todavía se practica en la actualidad en algunos de los territorios de Asia, América y Europa en los que existieron focos de producción.

Esta técnica se solía emplear en una gran variedad de objetos, realizados sobre soportes de madera, piel, metal, cestería u otros materiales mediante múltiples procedimientos de ejecución y recurriendo a una amplia gama de sustancias que se extendían sobre las obras en estratos sucesivos. La disposición estratigráfica de los materiales, junto a la intensa tersura y el profundo brillo de sus superficies, constituye una de las principales características de estas manufacturas.

La laca más apreciada e imitada en todos los tiempos y lugares, conocida con el nombre *urushi*, surge en China entre los años 8.000 y 4000 a. C. y es imitada posteriormente en Japón. Puede considerarse como una de las expresiones culturales más respetadas y valoradas de Extremo Oriente. Su función excedía lo puramente estético, ya que, además de utilizarse para el embellecimiento de los objetos, contribuía a su protección. De hecho, la aplicación de la laca potenciaba considerablemente la resistencia de las piezas ante los factores ambientales. Con el tiempo, debido a su extremado refinamiento, a la sobrecogedora belleza, al resplandor de sus superficies intensamente lustradas, estas lacas se van imitando -con materiales y métodos que varían dependiendo de los diferentes lugares geográficos de fabricación- en zonas de Asia, del continente americano¹ y de Europa. También en España existía una producción de laca que simulaba la técnica decorativa extremo oriental.

Sin embargo se trata de una de las técnicas artísticas más ignoradas por la historia del arte español, circunstancia que pretendemos contribuir a subsanar con este trabajo. Su objeto de estudio es la laca en España entre los siglos XVI y XIX -considerando los momentos álgidos de las importaciones y del desarrollo de las manufacturas españolas- y contiene información tanto sobre la producción autóctona, como acerca de las lacas foráneas que formaron o forman parte en la actualidad de colecciones nacionales.

El espacio destinado en esta tesis doctoral al examen de las lacas asiáticas, americanas y europeas tiene como objetivo la adopción de una perspectiva amplia que permita obtener los parámetros de comparación necesarios para definir las peculiaridades de nuestra laca, para situar la producción española dentro del contexto europeo, para rastrear sus antecedentes y percibir las influencias que la marcaron.

El trabajo que presentamos a continuación contiene, por tanto, los resultados de una investigación que analiza -antes de centrarse en la producción española- la laca creada en Europa, Asia y Europa a lo largo de cuatro siglos. La gran extensión geográfica y

¹ Sin embargo, cabe señalar que en América ya existía una producción de laca con métodos y materiales muy distintos de aquellos extremo orientales antes de la conquista española.

temporal que abarca nuestro estudio impide un tratamiento exhaustivo generalizado, de manera que, en ciertos casos, nos limitemos a ofrecer una visión panorámica, a reflexionar sobre los aspectos más relevantes sin la pretensión de agotar la materia. Proporcionaremos datos e intuiciones que podrán ampliarse en el futuro, plantearemos interrogantes que esperamos originen fructíferas investigaciones.

2. ELECCIÓN DEL TEMA Y OBJETIVOS PERSEGUIDOS

Esta tesis doctoral constituye la continuación necesaria del trabajo de investigación que presentamos en la Universidad Complutense de Madrid en el año 2003 con el título: *Una aproximación al charol español*. De sus conclusiones nace el estudio actual, pues comprendimos entonces que abordar el conocimiento de la laca española exigía ampliar el espectro de la investigación. Y es que la copiosa documentación localizada en relación a las lacas en general exigía, en primer lugar, distinguirlas entre sí y poder identificar la producción autóctona. A su vez, la constatación de un rico patrimonio de lacas europeas y asiáticas en nuestro país puso de manifiesto la necesidad de empezar por distinguir las manufacturas españolas de las demás, de conocer sus antecedentes y los hallazgos existentes en relación al resto de las lacas. Todo ello ahondó en la necesidad de abordar el estudio de la presencia de las lacas en España, de profundizar en el conocimiento de los vínculos internacionales y los contactos interculturales que se establecieron.

Ya durante la redacción del citado trabajo de investigación verificamos cuán escasa e inadecuada ha sido históricamente y sigue siendo en la actualidad la apreciación de los objetos de laca española, lo que ha influido sin duda en que muchos de ellos se hayan perdido para siempre, pues existe una clara desproporción entre el número de piezas que se han localizado hasta la fecha con la abundancia de referencias que figuran en las fuentes escritas y también con la cantidad de ejemplares de laca europea que se conocen en otros países.

De manera que esta tesis doctoral nace con el propósito de contribuir en lo posible a paliar esta situación, resaltando las manufacturas propias, con el fin de potenciar su estudio y adecuada conservación, labor que llevan años desarrollando otros países de nuestro entorno.

Otra de las razones que ha estimulado la elaboración de esta investigación es la inexistencia de estudios sistemáticos sobre laca española. Llama la atención la casi total ausencia de menciones a ella en la historiografía europea especializada. Que sepamos, solo se ha reparado en esta manifestación artística para aludir al reducido número de piezas que se conocen y a su poca originalidad². Algunos autores llegan incluso a negar la existencia de una producción española³, pues hasta el momento las lacas europeas han sido estudiadas exclusivamente bajo el prisma de ciertos países como Inglaterra, Francia o Italia. Por lo que respecta a la bibliografía española, en 2003, salvo alguna

² Huth, H., *Laquer of the west. The history of a craft and an industry 1550 -1950*. Londres (1972), pp.105, 106.

³ Rispoli Fabris, A., *L'Arte della Lacca*. Electa. Milán, (1974), p. 117. Jacobson, D., *Chinoiserie*. Phaidon. NuevaYork, (1993),p. 24.

que otra mención aislada, este argumento aún no había sido tratado. En la actualidad las alusiones a nuestra laca siguen siendo exiguas y breves.

A pesar del escaso interés académico y científico que ha suscitado esta técnica decorativa española hasta el presente, nuestra tesis doctoral nace del convencimiento de que en nuestro país había existido en su momento una producción de laca que merecía ser investigada. Varias circunstancias avalaban la hipótesis de partida, entre ellas el conocimiento -previo al de otros lugares de Europa- que se tenía en España de las lacas chinas y japonesas y la constatación del rol privilegiado que desempeñó en el marco de las primeras importaciones de arte extremo oriental a Europa. Resultaba presumible entonces que los artífices locales hubieran comenzado a imitar la producción extranjera en épocas tempranas.

Esta tesis pretende, en términos generales indagar en las características estilísticas y tecnológicas de nuestra laca, estudiar su cronología, determinar sus parámetros cualitativos, apreciar la envergadura que pudo haber tenido dentro del campo de las artes suntuarias, descubrir sus influencias recíprocas con otras lacas. Y, por último, señalar sus semejanzas y divergencias con las manufacturas europeas.

Paralelamente, es propósito de esta tesis resaltar la relevancia del fenómeno de la importación de las lacas procedentes de otros continentes, del que es fiel reflejo el rico patrimonio de bienes extranjeros que se conserva en nuestro país y que, en buena parte, queda aún por ser estudiado en profundidad. No obstante, es de justicia reconocer que en los últimos años se ha avanzado considerablemente en el estudio de las lacas extremo orientales.

Nuestra intención con este trabajo es inaugurar una línea de investigación escasamente transitada, recorrer los primeros pasos de un camino que debería desembocar en la catalogación y adecuada conservación de los objetos de laca española, así como en la elaboración de su historia, digna de comparecer, en igualdad de condiciones, junto al resto de los estudios monográficos europeos.

Para ello se hace uso de una metodología poco común para el estudio de las técnicas artísticas que combina la investigación histórica con los estudios científicos y los conocimientos empíricos.

3. ESTRUCTURA DEL TRABAJO

Conviene precisar, antes de presentar la estructura de la tesis doctoral -articulada en cuatro capítulos y cuatro apéndices- que las secciones que la componen no tienen la misma extensión, pues cada una de ellas se ha redactado en función de la información obtenida.

El trabajo se inicia con un capítulo introductorio que traza un recorrido histórico por los principales centros productores de laca de Asia, Europa y América. Para su elaboración, hemos consultado bibliografía tanto española como inglesa, francesa, italiana, portuguesa y alemana. También hemos recurrido a guías de comerciantes y de artesanos, a memorias de viajes, cartas, diarios y recetarios. Para completar la información se han visitado también distintos museos y palacios reales, así como los fondos documentales de varios archivos.

El segundo capítulo analiza la terminología española utilizada a través del tiempo para designar la técnica decorativa objeto de nuestro estudio. En esta sección, señalamos cuáles eran los términos más empleados en cada momento histórico, indagamos en sus posibles orígenes y recorremos sus mutaciones semánticas.

Con este apartado del trabajo, además de facilitar la lectura de las páginas de la tesis doctoral, ofrecemos una herramienta para que futuros investigadores se orienten ante la ambigüedad lingüística y la confusión terminológica que se observa tanto en la documentación como en la bibliografía, consecuencia de la enorme variedad de denominaciones empleadas y de su frecuente valor polisémico.

Para la realización de este capítulo se han manejado principalmente diccionarios de carácter general y vocabularios de términos artísticos españoles de distintas épocas. El cotejo con glosarios de otras lenguas ha permitido identificar paralelismos y divergencias entre los diferentes términos.

El tercer capítulo se refiere a la presencia en España de la laca procedente de los principales lugares que nos exportaron estas mercancías. Y aunque hemos acotado cronológicamente nuestra tesis entre los siglos XVI y XIX, pues de habernos extendido más la finalización de la misma se hubiera prolongado excesivamente en el tiempo, en esta sección superamos los límites establecidos. Esto es: dedicamos una breve mirada a la situación de la primera mitad del siglo XX, no solo debido a la importancia que por entonces tuvo España dentro el coleccionismo europeo de lacas chinas y japonesas, sino por el protagonismo que adquirió nuestro país, y en concreto la ciudad de Barcelona, en la introducción del oficio del *urushi* en Europa.

En primer lugar focalizamos nuestra atención en la importación de lacas asiáticas. Dado que el estudio sobre la irrupción en la Península Ibérica de los artículos exóticos ha sido abundantemente abarcado por la historiografía, tratamos de seleccionar y agrupar las referencias más significativas a las lacas.

En este apartado se identifican las vías de entrada por las que se introdujeron las piezas de laca oriental en nuestro país y se reflexiona sobre la relevancia de determinados momentos históricos con respecto a otros. En concreto, se narran los acontecimientos que pudieron haber contribuido a generar una corriente de gusto estético hacia estos deslumbrantes artículos. También se mencionan los principales destinatarios y usuarios de piezas de laca. Por último, se exponen -ordenadas cronológicamente y por tipologías- las referencias obtenidas sobre estos objetos en las fuentes escritas y, en la medida de lo posible, se analizan e interpretan los datos. No obstante, el confuso léxico empleado en la documentación ha impedido, en muchos casos, que la interpretación de la descripción de las piezas resulte absolutamente certera.

Nos hemos servido aquí, en gran medida, de los artículos -contenidos en actas de congresos, catálogos de exposiciones, publicaciones periódicas, etc.- sobre coleccionismo y arte asiático en la Península Ibérica. Son fruto de la paciente labor compilatoria de ciertos investigadores como María Paz Aguiló (1990, 1999, 2003, 2005), Yayoi Kawamura (1998, 2000, 2001, 2003, 2005, 2006, 2009, 2010, 2012, 2013), Teresa Lavalle Cobo (2002, 2003), Elena Barlés (2003, 2013), Blas Sierra (2003, 2004, 2006), Vicente Almazán (2003), Pilar Cabañas (2003, 2013), Anne Marie Jordan Gschwend (1998, 2003), Almudena Pérez de Tudela (2003), Matilde Rosa Arias

Estévez (2003, 2009, 2013), Ana García Sanz (1998, 2003), Marina Alfonso Mola (2003) Fernando Checa (2010) y un largo etcétera de autores sin cuyas aportaciones este trabajo no hubiera sido posible. Paralelamente y con el propósito de verificar la información contenida en los artículos mencionados, hemos llevado a cabo una exhaustiva pesquisa en el material de archivo y de hemeroteca que en ocasiones nos ha conducido a descubrir datos inéditos que completan los contenidos de los artículos mencionados.

Por último, se enumeran algunos de los objetos de laca asiática más singulares que se pueden contemplar actualmente en nuestro país, procedentes de distintas colecciones públicas y privadas. Lamentablemente, la imposibilidad de acceder a alguna de ellas ha impedido que esta panorámica sea más completa. La mayor parte de las piezas se encuentran documentadas, por tanto nuestra contribución se limita a recopilar los datos anteriores⁴.

Este capítulo aborda, en un segundo momento, la presencia histórica de laca europea en nuestro país. En este caso, el grueso de la información recabada alude al mobiliario británico de los siglos XVIII y XIX. No obstante, también hemos querido reflejar las noticias referidas a Italia, Francia, Alemania y Países Bajos, a pesar de la evidente desproporción existente entre los datos obtenidos sobre estos países con respecto a la primera nación mencionada.

En este apartado, se recurre principalmente a artículos y manuales que tratan sobre los objetos de laca de los países mencionados, fundamentalmente en relación a cuestiones históricas y estilísticas, ya que en ellos no abundan los datos sobre aspectos técnicos. Sin embargo, la mayor parte de la información se obtiene del cotejo de las fuentes primarias y del estudio directo y científico de las obras conservadas- cuyos resultados se exponen en el apéndice I de esta tesis. Para el examen de los aspectos técnicos hemos consultado también publicaciones sobre análisis de laboratorio y tratados de época. Asimismo, ha sido de gran utilidad para este estudio el espiguelo en el material de hemeroteca.

Los datos recogidos en las fuentes escritas sobre las obras lacadas europeas se ordenan por países y en función de las tipologías que en mayor medida se decoraron con esta técnica. Esta sistematización tiene como consecuencia que el contenido de las diferentes secciones sea muy desigual.

Para reconocer la entidad que tuvo en España la importación de la laca británica y advertir su enorme repercusión sobre las manufacturas propias, hemos dedicado un espacio de este apartado a narrar los avatares de un rico lote de muebles destinado a una conocida familia española del siglo XVIII que fue realizado por un famoso artífice londinense: Giles Grendey. Según distintas fuentes, este conjunto contribuyó

⁴ Muchas de las piezas indocumentadas antes del inicio de nuestra tesis han sido estudiadas durante el arco de tiempo que ha durado su elaboración, por especialistas en la materia. Conviene señalar que quedan al margen de este apartado los estudios científicos en obras asiáticas, principalmente porque nos interesa centrarnos en la tecnología de elaboración de las lacas españolas. Creemos que no tiene sentido que nos ocupemos aquí del estudio de piezas de *urushi* que llevan muchos años siendo objeto de este tipo de exámenes en torno a proyectos de gran calado.

sobremodera a generar una corriente de gusto estético por los muebles británicos lacados.

Finalmente, este tercer capítulo ofrece una panorámica de la presencia de la laca hispanoamericana en nuestro país. En él se alude exclusivamente a las manufacturas mexicanas, por ser las más conocidas y estudiadas. Profundizar en este argumento hubiera prolongado excesivamente en el tiempo la redacción de esta tesis, pues la información localizada es insuficiente, además individualizar esta producción dentro de las fuentes documentales consultadas entraña dificultades. Tampoco abundan las referencias bibliográficas al respecto. A pesar de ello es de justicia reconocer las aportaciones -de la pluma de determinados historiadores- sobre arte colonial y coleccionismo americano en nuestro país que vendrán citadas en el punto 4.1.4. También se incorpora el estudio de los enconchados, unas obras a medio camino entre la pintura y las lacas, por su afinidad tecnológica con estas últimas, aunque de un tiempo a esta parte, ciertos autores apuestan por considerar que no son obras lacadas⁵. Este apartado incluye además la localización de ciertos artículos representativos en colecciones españolas.

El cuarto capítulo del trabajo, que, a nuestro juicio, contiene la principal aportación de la tesis, trata de la laca o charol español⁶, una técnica sobre la que desconocemos la existencia de estudios previos a nuestra investigación. La novedad del capítulo reside principalmente en que aborda un tema del que hasta el momento la literatura especializada solo se había ocupado de manera tangencial. En él pretendemos reflejar la relevancia de la laca dentro del sector de las artes suntuarias, rastrear los posibles orígenes y el desarrollo cronológico de esta manufactura artística. Ofrecemos también una visión general de las características técnicas y estilísticas de la laca española que, hasta el momento, hemos podido establecer y analizamos los puntos en común y las diferencias con otras lacas europeas. Este capítulo comienza con un primer apartado en el que se describen los materiales y los procedimientos del charol español, un argumento aún sin explorar, por lo que son escasos los datos que se pueden aportar por el momento que escapen a las generalidades de los métodos europeos.

Para la elaboración de esta parte del capítulo se recurre a la literatura técnica, pero se ha consultado también material de archivo y de hemeroteca. Se han llevado a cabo estudios directos y análisis científicos en algunas piezas españolas, cuyos resultados se incluyen en el apéndice I de esta tesis. La información obtenida se ha cotejado con los datos sobre materiales y procedimientos recabados de las diferentes fuentes de estudio y con los resultados de los análisis efectuados en las lacas europeas que constan en el mismo apéndice.

Este capítulo finaliza con la transcripción y el análisis, en la medida de lo posible, de las referencias localizadas en las fuentes escritas a objetos lacados y también a procesos de fabricación.

⁵ Debe tenerse en cuenta que cuando iniciamos nuestra tesis en 2003 las tesis los autores que defienden esta última tesis aún no la habían difundido.

⁶ En esta tesis nos hemos tomado la licencia de utilizar la palabra charol para definir la laca española aunque en el pasado sirviera para designar a todas las lacas.

Conviene indicar que, en ciertos casos, a la hora de interpretar las obras citadas en dichas referencias, hemos optado por suponer que son españolas las que no tienen especificada su procedencia y que no se acompañan de indicios que nos permitan estimar que pudieran haber sido elaboradas en otros países. Consideramos que la omisión de este detalle podría indicar que el tasador eludió indicar el origen de aquellas piezas con las que estaba familiarizado.

Para la redacción de este apartado, además de las herramientas de estudio mencionadas, se han manejado publicaciones españolas sobre las diferentes tipologías tratadas en nuestro texto y todas aquellas fuentes que, directa o indirectamente, proporcionan datos sobre el charol español.

En cuanto a los apéndices y anexos contenidos en la presente tesis doctoral, el apéndice I estudia, de forma pormenorizada sesenta objetos significativos que se han conservado en colecciones españolas. Estos objetos -veintitrés de los cuales han sido analizados también científicamente- se han agrupado en dos apartados: uno dedicado a ciertas lacas procedentes de ciertos países europeos (IA) y el segundo centrado en España (IB).

A este apéndice le corresponde un anexo fotográfico (Anexo I) relativo a cada una de las obras estudiadas y otro anexo (AII) que contiene los informes de los análisis proporcionados por los laboratorios científicos.

El apéndice II consiste en un índice de artífices españoles para cuya redacción se han manejado expedientes personales, documentación sobre obras, pagos, gastos varios, contratos y otros aportes documentales referidos a determinadas ejecuciones, nombramientos, reivindicaciones, proyectos de creación de fábricas y talleres, etc. El contenido de esta sección, extraído en su mayoría del Archivo General de Palacio, se estructura de forma heterogénea, ya que se dispone en función de la información conseguida, en ocasiones muy sucinta debido a los frustrados intentos por localizar un número más elevado de datos al respecto.

El apéndice III es un breve estudio relativo al revestimiento decorativo de estancias con paneles de laca. Contempla una serie de casos representativos referidos a gabinetes reales españoles. Se trata de un argumento ya abordado por algunos historiadores españoles⁷, pero en el que consideramos pertinente profundizar, dada la rica documentación inédita que se ha localizado al respecto. No obstante, y a pesar de nuestra contribución, los muchos interrogantes que siguen abiertos tras la redacción de este estudio exigen la elaboración de investigaciones ulteriores -que esperamos poder realizar en un futuro cercano- con las que lograr esclarecer cuestiones aún problemáticas.

Por último, nuestro trabajo concluye con un apéndice documental (IV), que contiene la reseña de piezas de laca contenidas en determinados inventarios regioes.

⁷De especial interés es la publicación de Bottineau sobre el arte cortesano en la España de Felipe V (Bottineau, Y., 1986), así como los estudios desarrollados por la conservadora de Patrimonio Nacional María Soledad García Fernández (1994, 1995, 2000, 2001, 2002, 2003). También han aludido a esta cuestión otros historiadores como Teresa Lavallo Cobo (2002, 2003) o José Luis Sancho (1994, 2002).

4. METODOLOGÍA DE ESTUDIO

Esta tesis estudia una parcela de la historia del arte mediante la adopción de una novedosa metodología multidisciplinar que combina la investigación histórica, la científica y los conocimientos empíricos. A continuación, detallamos cuáles han sido las herramientas empleadas durante el desarrollo del trabajo. Se han agrupado en fuentes escritas, fuentes electrónicas, material gráfico, estudios directos (que incluyen los análisis científicos de determinadas piezas) e información oral.

4.1 Fuentes escritas

La consultación de las fuentes escritas se ha revelado imprescindible para nuestra investigación. Sin embargo, dados los problemas lingüísticos que conlleva su interpretación, a la hora de establecer conclusiones nos hemos movido con frecuencia más en el terreno de las hipótesis que en el de las certezas. De ahí que haya sido necesario cotejar y completar la información aportada con otras herramientas de estudio. Y aún así, somos conscientes de las lagunas que quedarán en el texto debido a estas dificultades⁸.

Puntualizamos en los apartados que siguen cuáles son las fuentes más empleadas en este trabajo.

4.1.1 Documentación de archivo

Antes de describir el tipo de material documental que ha sido de mayor utilidad para la investigación, conviene señalar que el lenguaje de estas fuentes, por lo menos en relación al argumento de nuestra tesis, suele ser ambiguo, confuso y está cargado de redundancias arbitrarias y de términos polisémicos. De ahí que, en muchos casos, no hayamos podido ni identificar con certeza el tipo de actividades reseñadas, ni conocer la naturaleza de algunas de las obras citadas. En ocasiones, ha resultado problemático descifrar si las piezas estaban realmente lacadas o si, por el contrario, respondían a una técnica decorativa distinta. Para superar un gran número de dificultades de este tipo ha sido esencial la experiencia adquirida durante nuestra trayectoria profesional en el campo de la restauración del mobiliario, pues los conocimientos así adquiridos han permitido en ocasiones la interpretación del contenido de la documentación.

Del material de archivo destacamos la importancia de los inventarios de bienes, que han constituido, junto a las relaciones de ventas de objetos en almonedas públicas, algunas de las herramientas más útiles para nuestro trabajo. No obstante, debido a la funcionalidad práctica de estos documentos, destinados exclusivamente a registrar

⁸Con respecto a los manuscritos originales y otras fuentes escritas históricas, es preciso aclarar que en la transcripción de las citas textuales se respeta la grafía y el idioma original de las mismas, aunque las palabras que aparecen unidas se separan para favorecer su lectura. En otras ocasiones se ha recurrido al uso de la letra negrita con el fin de destacar o enfatizar determinados términos. También debemos señalar que, en ciertas ocasiones, a la hora de aludir a las reparaciones del pasado, hemos utilizado la palabra restauración entrecomillada por no identificarse éstas con el concepto actual de conservación - restauración que implica el respeto absoluto por los elementos originales de las obras, algo que no se percibe en la mayor parte de las intervenciones que se reflejan en los documentos recogidos.

bienes con el objetivo de que fueran fácilmente reconocibles por parte de quienes los consultaran, la información extraída de los mismos suele ser limitada y poco explícita.

Así, no suele ser infrecuente que, por economía del lenguaje, se obvien aspectos de interés para nuestra investigación y que no exista una descripción detallada de los objetos reseñados. No abundan por ejemplo las referencias al diseño, a la técnica de ejecución, a la clase de ornamentación o a los materiales empleados. Además, cuando se indican dichos aspectos, suele hacerse de forma escasamente elocuente, lo que nos impide extraer conclusiones satisfactorias.

Por su parte, la identificación del origen geográfico de los objetos de lacca que se reseñan en los inventarios tampoco es tarea sencilla. A menudo la información se omite y cuando aparece raramente se establece una distinción terminológica evidente entre las lacas de distinta procedencia.

No obstante, en ocasiones, ciertas locuciones recurrentes como *de la India*, *de la China*, *de las Indias* o *del Japón*, nos han permitido al menos distinguir la producción europea de las demás. Ello se debe a que estas expresiones aluden en realidad a los territorios de ultramar, aunque no especifiquen un origen concreto ni establezcan diferencias entre lo asiático y lo americano. De hecho, las piezas lacadas, desde el momento de su elaboración hasta su destino final en la Península Ibérica, atravesaban distintos lugares dentro de Asia y, a menudo, pasaban por América en su viaje a través de la ruta marítima de la nao de Acapulco, por lo que quienes inventariaban esta producción solían desconocer la nacionalidad de las piezas que describían.

Mucho más esclarecedores suelen ser otro tipo de sintagmas como *imitado de charol*, que alude a las lacas europeas en general. Evidentemente, la certeza sobre la procedencia de una pieza solo se obtiene cuando el inventario expresa claramente cuál es el lugar concreto de origen, circunstancia que sucede de forma excepcional.

Afortunadamente poseemos un buen caudal de información de este género ya publicado, como los inventarios de Felipe II, (Sánchez Cantón, 1956-1959), Carlos II, (Fernández Bayton, 1975) y Carlos III, (Fernández Miranda, 1989) o los de otros monarcas contenidos en el volumen de Checa de 2010.

También han sido de utilidad para la investigación desarrollada las cuentas, facturas o informes de trabajos ejecutados. Otros aportes documentales provechosos para nuestro estudio han sido las memorias de gastos, las relaciones de adquisición o entrega de material, las cartas, los contratos, los escritos sobre creación de fábricas, etc. La ventaja de este tipo de documentación reside en que refleja la producción del momento, mientras que la procedente de los inventarios se mueve en un arco de tiempo indefinido, lógicamente siempre anterior a la fecha de redacción del inventario. Además en ella con frecuencia figuran nombres de artífices. Es evidente que cuanto más exhaustivo es el material consultado, cosa que se constata por ejemplo en el ámbito de los carruajes, mayor es el provecho que se obtiene del mismo.

4.1.2 Literatura técnica

El análisis de este material ha servido en concreto para profundizar en el conocimiento de la tecnología de elaboración de las lacas europeas. Se ha recurrido a los tratados, tanto españoles como extranjeros, sobre técnicas artísticas en general. Hemos manejado fundamentalmente aquellos recetarios específicos de lacas y barnices de los siglos XVII, XVIII y XIX que contaron con mayor difusión en Europa y que con frecuencia se tradujeron a los distintos idiomas. Los artesanos de todo el continente los consultaban con el fin de obtener consejos e informaciones prácticas para el desarrollo de sus respectivos métodos. Contienen fórmulas encaminadas a reproducir los modelos extremo orientales, así como especulaciones sobre los métodos y sustancias con que se ejecutaban. Sin embargo, no nos permiten obtener información fiable acerca de estas enigmáticas lacas, pues los artífices asiáticos guardaron siempre celosamente su secreto, de manera que los recetarios europeos se redactaban con un lenguaje cargado de ambigüedades, suposiciones, datos erróneos e invenciones. Por el contrario, estas fuentes son enormemente útiles en lo que respecta a los materiales y procesos de ejecución de la laca europea, aunque, en ocasiones se nutren asimismo de suposiciones y de recetas no experimentadas.

Entre los principales manuales que contienen información de primera mano sobre la laca europea podemos destacar, dentro del siglo XVII, el manual de Stalker y Parker, (1668), en el XVIII los de Watin (1772), Bonanni (1720) o Agricola (1788), en el XIX el de Sánchez Caro (1866), etc.

Para la aproximación a nuestra laca en particular, son especialmente relevantes los tratados redactados por autores españoles o aquellos extranjeros que, al ser traducidos al castellano, pudieron gozar de mayor difusión entre los artífices nativos. Un excelente ejemplo de ello lo constituye el *Secreto de Artes Liberales y Mecánicas* del licenciado español Bernardo Montón que se publicó en Madrid en 1734. También destacamos el *Tratado de Barnices y Charoles* publicado por Genaro Cantelli en Valencia en 1735 o la traducción de Francisco de Orellana del volumen de idéntico título que se editó en la misma ciudad durante el año 1755.

Las recetas sobre laca europea que figuran en los tratados son muy variadas y recomiendan, ante la falta de los ingredientes de la laca extremo oriental, el uso de distintas sustancias que se habían venido utilizando en Europa desde hacía siglos: disolventes como el alcohol o la esencia de trementina, aceites, como el de linaza, oliva o espliego, resinas como la goma laca, el copal, la sandárac, la colofonia, el mástic, el ámbar, etc., pudiéndose combinar con frecuencia varias de ellas a la vez. No faltaban tampoco sugerencias acerca del empleo de materiales menos comunes como el azúcar, la sangre de cerdo, la harina, la miel, la clara de huevo, el alumbre o la sal de tártaro.

Sin embargo, conviene precisar que en numerosas ocasiones no conseguimos interpretar adecuadamente estas recetas, principalmente por la inexistencia de un vocabulario unificado que nos permita saber a qué cuestión se refiere en concreto cada uno de los términos utilizados. Los vocablos no siempre tienen idéntico significado, ni siquiera dentro del mismo tratado o incluso de una misma fórmula. Por otra parte, el carácter pseudocientífico de algunos de los recetarios consultados impide que se puedan tener por absolutamente fiables. Aún así, son útiles para las investigaciones sobre técnicas artísticas como la nuestra, sobre todo cuando se cotejan con los resultados de los

estudios de laboratorio o cuando los métodos expuestos se llevan a la práctica en la actualidad con el fin de verificar su viabilidad.

También se han consultado manuales de género científico para obtener información sobre determinadas materias o nomenclaturas como los de García de Orta (1563), Cristóbal de Acosta (1578) o Suárez de Rivera (1731).

4.1.3 Material de hemeroteca

El material de hemeroteca, principalmente las secciones de anuncios de los cotidianos españoles de los siglos XVIII y XIX⁹, ha resultado esencial para el desarrollo de los asuntos tratados en esta tesis doctoral.

De estas fuentes hemos obtenido noticias sobre la venta de objetos lacados. Y es importante señalar que su interés comercial favorece que éstos se describan con detalle, lo que nos permite, en numerosas ocasiones, obtener una información más completa que en el caso de determinadas fuentes documentales como los inventarios. Además, a menudo, el lenguaje empleado en las descripciones refleja a la perfección los estilos en boga, con expresiones como "de toda moda" o "de última moda". También es posible percibir las preferencias por las distintas tipologías extranjeras en cada momento, así como la evolución semántica de la terminología empleada a través del tiempo. Por otro lado, en ellos aparecen a menudo los nombres de charolistas, de maestros de coches, de comerciantes o artesanos de distintos gremios, como doradores o ebanistas, que suministraban, entre otras mercancías, géneros de laca. También incluyen datos sobre obradores, fábricas de coches, almonedas y prenderías. Con frecuencia, el material de hemeroteca contiene también recetas sobre procesos de lacado.

Por su parte, en ocasiones han resultado ser de provecho las descripciones de ambientes y objetos contenidas en textos literarios presentes en ciertos rotativos, principalmente del siglo XIX.

4.1.4 Bibliografía

Para la redacción de esta tesis se ha recurrido a una extensa bibliografía general española y extranjera sobre historia del arte. En particular, para cada ámbito de producción, se han consultado textos de historia del mueble y de artes industriales, publicaciones sobre instrumentos musicales y carruajes, así como volúmenes dedicados exclusivamente a la laca. Paralelamente se ha extraído información de catálogos de museos y de exposiciones.

Para el estudio de la laca asiática y, en concreto, de aquella extremo oriental, existen suficientes publicaciones, a las que hemos tenido acceso. Podemos destacar, en este sentido, algunos monográficos, ya clásicos, esenciales para obtener información tecnológica: *Lacquer. An International History and Collector's Guide* de 1984, las actas del Congreso *Urushi: Proceedings of the Urushi Study Group* que tuvo lugar el Tokio en 1985 y fue organizado por el Instituto de Conservación Getty de los Ángeles y el

⁹ Se ha localizado abundante información en el *Diario de Madrid*, un cotidiano que cambió varias veces de nombre. También adoptó otros nombres como *Diario Noticioso*, *Diario Noticioso Universal*, *Diario Noticioso erudito y comercial público y económico*, etc.

libro de Marianne Webb del 2000. Los dos últimos textos resultan además de gran interés para los asuntos relacionados con la conservación y restauración de estos objetos. Por su parte, la lectura del ejemplar editado por la Unesco en 2002 con el título *Lacquerware in Asia, today and yesterday* no solo arroja luz sobre el *urushi*, sino que también aporta una información muy completa sobre las producciones de otros centros asiáticos. Estos volúmenes ponen de manifiesto el interés siempre creciente que suscitan estos emblemáticos objetos. Se trata de un fenómeno que ha aumentado en el siglo XXI, pues proliferan proyectos de investigación en todo el mundo que enriquecen y actualizan la información del pasado. Entre las publicaciones de mayor interés destacan las destinadas a la divulgación de estudios científicos acerca de los procedimientos tecnológicos de la laca, a veces en relación a proyectos de conservación y restauración: (Neumann, 2000, Heginbotham y Schilling, 2011), etc. Desde hace algunos años aparecen también estudios sobre piezas de laca oriental conservadas en nuestro país, principalmente de estilo *namban*, vinculados a iniciativas encaminadas a la investigación y difusión de colecciones museológicas con análisis históricos e iconográficos muy completos. En algunas publicaciones encontramos incluso exámenes científicos destinados a la identificación de las técnicas de elaboración. Entre los textos más destacables estarían los siguientes catálogos: *Arte Oriental. Colección Federico Torralba* (2002), *Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas* (2003), *Investigación y conservación de obras de Arte Oriental del Museo Nacional de Artes Decorativas* (2010), *Orientando la mirada. Arte Asiático en las colecciones públicas madrileñas* (2009), *Fascinados por Oriente* (2009), *Lacas Namban. Huellas de Japón en España. IV Centenario de la Embajada Keicho* (2013), *Arte Japonés y Japonismo* (2014).

Para obtener información acerca de la laca europea, se han consultado textos anglosajones, franceses, italianos y portugueses sobre técnicas artísticas, artes decorativas, historia del mueble, de los carruajes y de los instrumentos musicales así como monográficos dedicados a la laca. También se han manejado publicaciones relativas a estudios científicos llevados a cabo en distintas piezas de diferentes nacionalidades.

En relación al estudio de la laca hispanoamericana, hemos recurrido principalmente a bibliografía española y mexicana. El maque y los enconchados se encuentran en fase de investigación y, es posible comprobar cómo cada vez se localizan más publicaciones sobre este asunto en castellano. Sobre la laca mexicana, en el contexto del coleccionismo americano y del arte colonial, son relevantes los textos de Aguiló (1990, 2008). Más centrados en las características técnicas, estilísticas e iconográficas de estas manufacturas resultan ser las valiosas aportaciones de Pérez Carrillo (1987, 1988, 1990, 1997, 2003), o de Rodríguez Tembleque (1997, 2003). Con respecto a los enconchados de colecciones españolas son esenciales los escritos de García Saíz (1980, 1994, 1999). De gran ayuda para el conocimiento de las técnicas de elaboración de este último tipo de piezas, se revela también la publicación de Rivas (2002) que recoge los resultados de los exámenes radiográficos llevados a cabo en las piezas de enconchados conservadas en el Museo de América de Madrid o los exhaustivos estudios de Ocaña (2005, 2008, 2012) en donde se exponen las versiones más actualizadas acerca del significado de estas manufacturas.

Por lo que se refiere a la producción propia de laca, hemos consultado en primer lugar publicaciones en castellano y en catalán sobre historia del arte, del mueble y de la

decoración. También nos hemos servido de textos relativos a carruajes e instrumentos musicales. Sin embargo, a través de dichas lecturas, no se ha obtenido más que una información indirecta sobre la laca española ya que, como se ha visto, su estudio no ha sido aún abordado. De hecho, no existen investigaciones exhaustivas ni monográficos sobre el argumento equivalentes a los de otros países. Es posible afirmar que escasean las referencias significativas a nuestras lacas. Las excepciones pueden atribuirse a autores como Junquera, (1985, 1990, 1999), de cuya pluma parte el mayor número de alusiones que encontramos al charol como técnica decorativa del mobiliario. Le siguen Massot Ramis D 'Ayreflor (1995), Piera y Mestres (1999), Abad Zardoya (2003), Aguiló (2005), Vega (2005) o Fernández Martín (2008, 2009). En particular, es necesario destacar el estudio iconográfico de esta última autora (2008) que se ocupa de dos muebles lacados del siglo XVIII, quizá sevillanos, que se custodian en la ciudad hispalense.

Para la investigación sobre los carruajes charolados españoles se ha obtenido información transversal de los escritos de Galán (2001, 2005), Turmo (1967, 1969), Rodrigo Zarzosa (1991, 2005) o Recio Mir (2005, 2009, 2010), Pleguezuelo (2007), Capsir (1998, 2001, 2005, 2007, 2013) o Maire (2005). Para los instrumentos musicales ha resultado imprescindible la consulta de la extensa bibliografía de la especialista en instrumentos musicales históricos españoles Beryl Kenyon de Pascual (1982, 1983, 1985, 1987, 1991, 1992, 1994, 1995, 1997, 1999, 2001, etc.) o las aportaciones de Bordas (1984, 1985, 1997).

En cuanto a las cuestiones técnicas relativas a la laca española, salvo contadas y honrosas excepciones, las escasas alusiones halladas se nutren generalmente de incorrecciones, utilizan un lenguaje confuso y, además, con frecuencia no indican las fuentes manejadas. Por estos motivos se ha completado la información de forma indirecta, acudiendo a escritos extranjeros específicos que tratan sobre las diferentes lacas europeas o sobre las distintas tipologías a que corresponden los objetos españoles analizados.

También se han consultado diccionarios lingüísticos, enciclopedias de carácter general y específico sobre técnicas artísticas, artes decorativas o mobiliario, glosarios de artes y oficios, textos sobre industria y comercio, etc. En ocasiones, ha resultado de utilidad la lectura de textos literarios o libros de viajes, gracias a los cuales hemos podido localizar descripciones y referencias a las piezas objeto de nuestro estudio.

Finalmente, conviene indicar que, al igual que sucede con el resto de las fuentes escritas, la falta de una terminología unificada, para el estudio de las lacas en general y especialmente en lo relativo a la definición de materiales y técnicas, supone un importante obstáculo para la comprensión de los textos. Por ejemplo, con frecuencia los autores emplean indistintamente determinados términos como pintura o barniz para referirse a los revestimientos lacados. Este hecho genera en muchas ocasiones dudas acerca de su significado, ya que impide descifrar a qué técnica decorativa concreta se refieren.

4.2 Fuentes electrónicas

Además de los artículos y libros electrónicos, hemos podido recabar información sobre el asunto que nos concierne de las páginas web de museos, casas de subastas, tiendas de

antigüedades, empresas de restauración, asociaciones profesionales y otros centros e instituciones de ámbito público y privado que conservan esta clase de objetos entre sus colecciones. A menudo ha sido necesario completar los datos recogidos en la red mediante consultas al personal laboral de los centros y casas especializadas mencionados.

Las páginas web de ciertos museos han sido decisivas para la localización y visualización de obras lacadas de diferente procedencia y cronología, mayoritariamente muebles e instrumentos musicales y, en menor medida, vehículos históricos.

Especialmente útil se ha revelado la web del Museo Victoria & Albert de Londres¹⁰ que hemos visitado con asiduidad durante el desarrollo de la investigación. Las imágenes de las piezas catalogadas, que además pueden ser observadas con detalle, suelen ser de óptima calidad. Por otro lado, en esta fuente electrónica no faltan los datos históricos y técnicos de interés referidos a cada obra. Igualmente relevantes han resultado las webs del Metropolitan de Nueva York¹¹ o del Getty de Los Ángeles¹².

También las páginas de los museos nacionales españoles han contribuido de manera decisiva a la identificación de las obras a estudiar ya que, por lo general contienen una catalogación muy completa de sus fondos. Sin embargo, a menudo carecen de información anexa provechosa para nuestra investigación y la calidad de las fotografías suele ser baja. Menos útiles han sido las webs de otros centros oficiales españoles, como la de Patrimonio Nacional, pues, al no incluir una catalogación de sus fondos, no se ajustan a los fines perseguidos en esta investigación.

Con respecto a las web de los museos de otros países, distintos de los mencionados, que cuentan con piezas de laca entre sus colecciones, la información que se aporta en ellas suele ser desigual y, a menudo no responde a nuestras expectativas.

En cuanto a las páginas del comercio de antigüedades, podemos señalar las de Sotheby's¹³ y Christie's¹⁴ por la detallada información que aportan sobre cada una de las piezas que ponen a la venta. Además, es de destacar la alta calidad de las imágenes a las que se puede acceder.

4.3 Material gráfico

Fotografías, dibujos, grabados y pinturas constituyen también herramientas provechosas para obtener información relevante sobre las obras objeto de nuestro estudio. El material fotográfico de estudio debe vincularse necesariamente a las fuentes electrónicas, pues a menudo procede de las webs de algunos de los centros, instituciones o comercios anteriormente mencionados. En otros casos, las fotos de las piezas a estudiar o bien de

¹⁰ <http://www.vam.ac.uk/>

¹¹ <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online>

¹² <http://www.getty.edu/museum/>

¹³ <http://www.christies.com/>

¹⁴ <http://www.sothebys.com/en.html>

aquellas representadas en otras obras, como la pintura, se han solicitado a los centros que las custodian o se han tomado personalmente en ellos, previa solicitud de los permisos pertinentes.

4.4. Estudio directo de las obras

El estudio directo de las obras, una práctica habitual y necesaria dentro de la historia del arte, se lleva a cabo para determinar las características estilísticas y tecnológicas de las piezas en fase de estudio, así como para situarlas en un contexto histórico y geográfico determinado. También el argumento de nuestra tesis ha exigido el empleo de este recurso, pues muchas de las lacas conservadas en España, y especialmente los artículos fabricados en nuestro país, no se acompañan de una documentación técnica exhaustiva. Sin embargo, esta situación ha comenzado a cambiar en lo que se refiere a las lacas extremo orientales, gracias a recientes procesos de catalogación de piezas procedentes de colecciones públicas y privadas. Se han realizado paralelamente análisis históricos, iconográficos y a veces incluso técnicos, cuyos resultados han visto la luz en distintas publicaciones como el libro electrónico ya mencionado *Investigación y conservación de obras de Arte Oriental del Museo Nacional de Artes Decorativas* (2010)¹⁵ que contiene la interpretación de los estudios científicos llevados a cabo en algunas obras de este museo. Otros estudios de interés han sido citados en el punto 4.1.4.

Durante el desarrollo de la investigación hemos tenido oportunidad de estudiar ejemplares de laca de nacionalidades, estilos, épocas y tipologías diversas, decorados con diferentes materiales y según distintos métodos. El análisis de una selección de sesenta obras (tanto españolas como de otros países europeos), se incluye en el apéndice I de la tesis. Se han recopilado prioritariamente, pero no de manera exclusiva, objetos lacados sobre madera.

Algunas de las obras elegidas fueron examinadas al ser intervenidas en nuestro taller de restauración de mobiliario. Al hilo de esta cuestión, deseamos señalar que los procesos de restauración de los bienes culturales constituyen oportunidades privilegiadas para el estudio en profundidad de los mismos.

En el examen directo de las piezas conservadas en España se han tenido en cuenta otras obras localizadas en distintas colecciones europeas que se han podido comparar con las de nuestro país. No faltan las referencias a ellas a lo largo de la presente investigación.

Este método de estudio se ha revelado especialmente útil para el conocimiento de los carruajes y los instrumentos musicales, dos de las tipologías tratadas en esta tesis con las que no estábamos familiarizadas previamente, pues no forman parte de nuestra competencia profesional.

En otro orden de cosas, podemos afirmar que los objetos en mejor estado de conservación son aquellos que se han podido interpretar más adecuadamente mediante esta herramienta de estudio.

El examen a ojo desnudo de las obras seleccionadas nos ha permitido detectar, además de aspectos estilísticos, ciertos rasgos tecnológicos que pueden percibirse en los

¹⁵ <http://es.calameo.com/read/000075335e231ed00aef0>

revestimientos de laca. Es decir; en algunos casos, con este método de estudio es posible comprobar si existe o no aparejo, identificar la presencia de tela en el soporte, apreciar las cualidades estéticas del oro, las características de las craqueladuras, las alteraciones cromáticas sufridas en la superficie, etc.

Asimismo, en ocasiones hemos podido reconocer el tipo de soporte de la laca a través de sus lagunas¹⁶ o de las zonas ocultas a la vista, como las traseras o las partes inferiores de las obras. Ante un soporte de madera, en ocasiones ha sido posible incluso identificar el tipo de esencia. Una información nada desdeñable, ya que las maderas variaban en las distintas lacas europeas.

Gracias a la observación directa de algunas piezas hemos descubierto también datos históricos de relevancia como fechas, nombres de localidades o comercios, la identidad de artífices o propietarios, etc. Estas valiosas informaciones aparecen generalmente en inscripciones, etiquetas o estampillas ocultas en las zonas internas de los objetos. Pueden formar parte también de la decoración de la obra, como sería el caso de algunos salterios.

No obstante, debemos reconocer que la observación directa de las obras constituye un estudio preliminar que, con frecuencia, se revela insuficiente para profundizar en su conocimiento técnico. Esto sucede, por ejemplo, cuando éstas al haber sufrido transformaciones que alteran su imagen original, no aportan información veraz. Puede ocurrir en este sentido que las obras lacadas no se distingan de las pintadas si han sido víctimas de “restauraciones” deficientes que, por citar solo una de las múltiples posibilidades, hayan suprimido sus barnices originales mediante limpiezas inadecuadas.

Cabe señalar que, de cara al examen directo de las obras, su previa clasificación geográfica e histórica es de gran ayuda, una información que no siempre poseíamos al elaborar esta tesis. Con frecuencia, la observación directa tampoco es suficiente para identificar la nacionalidad de piezas concretas de laca europea, pues éstas -al haber bebido sus artífices de idénticas fuentes- pueden presentar una enorme semejanza formal y decorativa.

Además, en el caso de la producción española, la posibilidad de realizar estudios comparativos no siempre es viable, dado que la investigación previa en torno a ella es insuficiente. Los exámenes directos son más fructíferos en objetos las lacas más estudiadas, como las británicas que llevan años recibiendo atención por parte de la historiografía anglosajona.

A estos inconvenientes se añaden las numerosas limitaciones con las que nos hemos encontrado para fotografiar, medir y proceder al estudio directo de ciertas obras, ya sea por su ubicación en lugares de difícil acceso o por los obstáculos de quienes las custodian. Lamentamos especialmente que no hayamos tenido oportunidad de visitar algunos fondos relevantes para la investigación.

¹⁶ Dentro del campo de la conservación de los bienes culturales las lagunas son zonas perdidas del original en una obra de arte. Calvo, A., *Conservación y Restauración. Materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z*. Ediciones del Serbal, Barcelona, (1997), p. 130.

4.4.1 Exámenes científicos

Los análisis científicos se han realizado con el fin de completar la información obtenida a ojo desnudo. Han resultado especialmente útiles para profundizar en ciertos aspectos tecnológicos para cuya comprensión la observación a simple vista del objeto se revela estéril. Desempeñan también un papel fundamental a la hora de establecer el grado de conservación de una pieza lacada.

En concreto, los estudios de laboratorio han contribuido decisivamente a descifrar los procedimientos de elaboración de los artículos seleccionados. Nos han aportado información, con bastante margen de fidelidad, sobre la naturaleza de las sustancias y elementos de que se componen los objetos, acerca de su distribución por estratos, el grosor del aparejo, de las capas pictóricas y de los barnices, sobre la aleación de los panes y polvos metálicos, sobre los añadidos fruto de intervenciones posteriores en el tiempo, etc.

Únicamente a través de este tipo de exámenes hemos podido verificar que ciertas obras que podían parecer pictóricas eran lacadas, pues como mencionábamos, ambas técnicas son fácilmente intercambiables a simple vista. Además, hemos podido comparar entre sí los métodos de fabricación de los distintos objetos de laca europea estudiados. Los resultados obtenidos se han contrastado con los tratados de época y con las fuentes documentales que aluden a materiales y técnicas, así como con la información que proporcionan los estudios llevados a cabo precedentemente en otros objetos de la misma naturaleza.

Desconocemos la existencia de análisis científicos previos realizados sobre obras de laca española, de modo que ha sido imposible cotejar los resultados conseguidos. Desde esta perspectiva, nuestra tesis doctoral incentiva, a la vista de los reveladores datos obtenidos, la realización de exámenes posteriores. Estos serán sin duda de gran utilidad de cara a una futura y necesaria catalogación de esta manufactura artística.

En otros contextos europeos la investigación científica se encuentra más consolidada, circunstancia que nos ha permitido contrastar nuestros resultados con los de estos países.

Por lo general, para la realización de los exámenes científicos, hemos combinado análisis químicos y varias técnicas de estudio. Una de ellas es la microscopía óptica (MO) con luz incidente y transmitida, que consiste en el estudio estratigráfico de micromuestras de materia extraída de los objetos. El tamaño de estas muestras, que siempre se toman de los bordes de materia de las lagunas para evitar dañar la superficie original, corresponde a escasas micras de grosor.

Tras ser incluidas en un bloque de resina que permite su manipulación, estas muestras se observan sucesivamente con el microscopio óptico. Con ellas se obtienen datos sobre la composición de los distintos estratos del objeto. Además, las micromuestras pueden tratarse o teñirse (tinciones selectivas) con el propósito de evidenciar determinadas sustancias, especialmente aquellas orgánicas que de otra manera se suelen percibir con dificultad.

También se ha aplicado la microscopía electrónica de barrido (SEM- EDXS). Se trata de un análisis llevado a cabo mediante la espectrometría por dispersión de rayos X. Consiste en la observación de la muestra por rayos X para la identificación, en función de su morfología, de materiales inorgánicos, como determinados pigmentos.

Otra técnica a la que se ha recurrido es la espectroscopia infrarroja por transformada de Fourier (FTIR), útil para el análisis de moléculas orgánicas y para la detección de ciertas sustancias inorgánicas como carbonatos o sulfatos en una muestra determinada.

Paralelamente, se ha empleado la cromatografía de gases (GC), con la que se detectan las moléculas orgánicas. Permite identificar aceites, resinas, gomas y adhesivos animales mediante la ligera abrasión de la superficie más extrema de la obra. Por su parte, la espectrometría de masas (MS) completa el estudio de la cromatografía de gases.

Las extracciones consisten en diminutas porciones de materia con las que pueden obtenerse enormes resultados. De ahí que las ventajas de los métodos señalados para el conocimiento de las obras sean indiscutibles.

No obstante, a través de estos análisis no es posible reconocer los sistemas de aplicación de cada uno de los recubrimientos de material ni la proporción de algunos de los ingredientes empleados. Además, hay que tener en cuenta, que, en aquellas piezas sometidas a intervenciones inadecuadas que han borrado o alterado significativamente su técnica original, los resultados obtenidos no son tan reveladores como en el caso de una obra conservada apropiadamente.

También se ha utilizado en esta tesis la macrofotografía, un método accesible y de uso sencillo, que permite descubrir lo que no ve el ojo humano y que no exige de la extracción de muestras.

Finalmente, es preciso señalar que hemos encontrado reticencias para realizar estos estudios ante la preocupación de los daños que la toma de muestras pudiera acarrearle a los objetos. Se trata de una postura sin fundamento, ya que, como hemos visto, si se actúa con rigor no existe riesgo alguno. El elevado coste económico es otra de las desventajas que implica esta praxis, tan beneficiosa para nuestra investigación.

4.5. Información oral

Para la redacción de este trabajo hemos consultado a lacadores y a otros artesanos especialistas en vehículos¹⁷, instrumentos musicales¹⁸ y mobiliario. No obstante, la ayuda obtenida no ha resultado ser demasiado significativa para el conocimiento de los procedimientos tradicionales de la laca europea y española, pues estos métodos han cambiado radicalmente en la actualidad y se han visto sustituidos por otros más rápidos y rentables.

Otros profesionales a los que se ha solicitado opinión para la redacción de esta tesis doctoral han sido historiadores del arte o del mobiliario, como Juan José Junquera,

¹⁷ Entre los artesanos consultados se encuentran los lacadores de las góndolas venecianas.

¹⁸ como el maestro guitarrero madrileño Marcelino López Nieto.

(UCM), Jesús Cantera (UCM), María Paz Aguiló (CSIC), Mónica Piera (*Associació per a l'estudi del moble* de Barcelona) o María Soledad García Fernández (Patrimonio Nacional). También hemos recibido información de expertos en instrumentos musicales como Beryl Kenyon de Pascual o Jordi Pelliza, (Museu de la Música de Barcelona) y de profesionales del ámbito de los carruajes como Lucio Marie, (Patrimonio Nacional) o Josep Capsir, (Museu del Disseny de Barcelona). Además, hemos consultado a especialistas en estudios científicos de los bienes culturales, como el bioquímico Andrés Sánchez Ledesma. (ARTE LAB) o el historiador del Arte, conservador - restaurador de obras de arte Luis Rodrigo Rodríguez Simón (UGR), etc.

5. CENTROS DE ESTUDIO

Para la localización de fuentes documentales hemos accedido a los siguientes archivos: Archivo Histórico Nacional, Archivo Municipal de la Villa, Archivo General de Palacio, Archivo General de Simancas, Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Archivo del Ministerio de Justicia, Archivo Diocesano de Valladolid, Archivo del Museo de las Ferias de Medina del Campo, Archivo General del Estado de Florencia (Italia).

Para el trabajo de consulta bibliográfica, hemos acudido a las siguientes bibliotecas de Madrid, Valencia, Londres y Florencia respectivamente: Biblioteca Nacional de España, Bibliotecas del CSIC, Biblioteca General de Palacio, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Biblioteca del Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Biblioteca del Museo de Historia de Madrid, Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas Biblioteca del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí" de Valencia, Biblioteca del Museu de la Música de Barcelona, Biblioteca del Museo Victoria & Albert de Londres, Biblioteca Nacional Central de Florencia, etc.

**CAPITULO I. "LACA" Y "LACAS". ASIA, EUROPA E
HISPANOAMÉRICA**

CAPITULO I. "LACA" Y "LACAS". ASIA, EUROPA E HISPANOAMÉRICA

En este capítulo de carácter introductorio, cuyo título se toma prestado de Nuno Vasallo e Silva¹⁹ se exponen, a grandes rasgos, las características de las lacas más conocidas a nivel universal. Con él se pretende ofrecer una visión general del argumento que permita facilitar la lectura del resto de la tesis. Los contenidos del mismo se extraen principalmente de fuentes bibliográficas, memorias de viajes, guías de comercio, diarios, cartas, recetarios y material de archivo.

1. LACAS ASIÁTICAS

La laca extremo oriental es una manifestación artística oriunda de China y Japón de larga tradición que, con el tiempo, fue imitada en toda Asia, en países como Turquía, Siria o Persia, en la India y en varios lugares del sudeste asiático como Birmania (actual Myanmar) o Tailandia, aunque según métodos y materiales distintos a los utilizados en Extremo Oriente. También tuvo su desarrollo en las islas Ryukyu y en Corea, según procedimientos semejantes a los de China y Japón. Con el tiempo, las lacas de Asia oriental fueron asimismo imitadas en Europa e Hispanoamérica. Sin embargo, antes de la llegada de los colonizadores españoles, en este último lugar ya existía una producción autóctona de objetos de características similares a las lacas asiáticas realizados según métodos que nada tenían que ver con los orientales, aunque tras la conquista su estilo se vio considerablemente alterado.

Los objetos extremo orientales podían presentar distintas clases de soporte (madera, piel, metal, piedra, papel, cartón piedra, cestería, cerámica, porcelana, carey, marfil, etc) y responder a diferentes tipologías que iban de utensilios de cocina a edificios enteros.

Desde tiempos remotos este tipo de piezas ejercieron una enorme fascinación en numerosas regiones del mundo, tanto por sus excepcionales cualidades para proteger cualquier tipo de soporte, como por su enorme potencial estético y expresivo. Es precisamente la combinación de estos dos aspectos, unida a los secretos de su manufactura, lo que ha mantenido vivas a través de los siglos la curiosidad y el respeto hacia estas lacas, el interés por conocer los materiales y procedimientos tecnológicos que las hacían posible, por averiguar los objetivos que con ellas se perseguían, la filosofía y rituales que guiaba la producción de las mismas y, en definitiva, su auténtico significado. El origen de la importación de lacas orientales es incierto, pero es posible afirmar que su maduración es fruto de las relaciones culturales entre Asia y Europa iniciadas con la expansión de los portugueses en el continente asiático desde finales del siglo XV²⁰.

Los modelos chinos y japoneses, de gran perfección, notable complejidad tecnológica y elevado potencial estético son imitados en toda Asia, sin llegar a alcanzar ni la calidad,

¹⁹ Vasallo e Silva, N., "Laca e lacas" en AAVV., *O mundo da laca. 2000 anos de Historia*. Fundación Calouste Gulbekian. Lisboa, (2001), p. 13.

²⁰ Debe tenerse en cuenta sin embargo que la laca china ya se conocía en Venecia desde el siglo XIII, gracias al viaje de Marco Polo y a la ruta de la seda. Recordemos que en dichos momentos Venecia era el principal puerto europeo de entrada de mercancías de Oriente. Huth, H., (1972), pp. 2, 3, 21.

ni la fama de aquellos, entre otras cosas por la durabilidad y resistencia que se conseguía con su principal materia prima: el *urushi*. De hecho, fueron precisamente los prototipos extremo orientales los que en mayor proporción se exportaron a Occidente y los que más expectación alcanzaron aquí, además por el momento han sido los mejor estudiados.

En cuanto al resto de las lacas asiáticas, es posible afirmar que un elevado porcentaje de las mismas son de naturaleza híbrida. Con frecuencia, en ellas se mezclan rasgos de distintas regiones del Continente (indios, chinos, japoneses e incluso musulmanes)²¹, con lo europeo y se encuentran elaboradas mediante métodos y materiales oriundos de diferentes lugares²².

El estilo ecléctico que suele caracterizar las manufacturas asiáticas en general se debía a que era común que una misma pieza se realizara por fases en distintas zonas o que se fuera transformando con el fin de mejorar su apariencia en el transcurso de las largas trayectorias a que se veía sometida hasta su destino final²³. Así por ejemplo se sabe que durante el periodo Momoyama (1573-1615) se importaron en Japón lacas tailandesas o que en el siglo XVII existían lacadores chinos que imitaban la laca japonesa de exportación²⁴. Por último, hay que tener en cuenta que las piezas asiáticas solían comercializarse y exportarse desde lugares distintos a los de su fabricación.

Las circunstancias mencionadas inciden en que a menudo resulte difícil determinar el origen de ciertas lacas asiáticas a simple vista y menos hacerlo a través de las descripciones presentes en la documentación²⁵. A continuación nos detendremos someramente en algunas de las lacas más destacadas y conocidas del continente asiático.

1.1 Extremo Oriente

Las lacas extremo orientales abarcan una enorme variedad de objetos que van de muebles a todo tipo de contenedores para usos diversos, a instrumentos musicales, vajilla²⁶, armaduras, objetos litúrgicos, etc.

²¹ Estos rasgos reflejan la convivencia desde el siglo XVI en la India y el sudeste asiático entre distintas comunidades de población. En algunas lacas indias, por ejemplo, la influencia china es muy perceptible. Hay que tener en cuenta que antes de que tuvieran acogida las chinerías en Europa durante el siglo XVIII, este tipo de motivos sirvieron de inspiración a los artistas de toda Asia.

²² Debemos señalar que los ejemplares localizados de estas lacas asiáticas, entre los que se excluyen los chinos y japoneses, son escasos por el momento. De Moura Carvalho, P., (2001 a), pp. 127-153. Frade, J. C., y Kórber, U., (2011), p. 10.

²³ Véase Frade, J. C., y Kórber., (2011), pp. 10, 15.

²⁴ Frade, J. C., y Kórber, U., (2011), p. 10.

²⁵ Cabe indicar que el estudio de las lacas asiáticas, al margen de las extremo orientales, se ha iniciado en tiempos recientes por parte de distintos autores como el historiador Pedro de Moura Carvalho. De Moura Carvalho, P., (2001 a), pp. 127-153.

²⁶ La laca oriental es resistente al calor y a otros elementos, lo que permite que se utilicen recipientes así decorados para comer y beber, De hecho, en el antiguo Japón las personas de alto poder adquisitivo

1.1.1 China

El origen del arte de la laca hay que buscarlo en la China del siglo VI a. C, varios siglos después sus productos estimularon el nacimiento de otras manufacturas de laca en Japón, Corea, las islas Ryukyu, la India y otros territorios de Asia, principalmente del sudeste de dicho continente. La materia prima básica de la laca china es una resina vegetal denominada *ch'i* en este país, cuyo principal componente es un aceite llamado *urushiol*. Esta sustancia se extrae fundamentalmente del árbol autóctono *rhus vernicifera* o *verniciflua*, también conocido como *toxicodendron vernicifluum*. No obstante, se han localizado piezas en cuya composición aparece la savia de una especie denominada *rhus sucedánea* o *toxicodendrum succedaneum*²⁷. Una vez recolectada la resina del tronco del árbol, ésta se polimeriza expuesta al aire y se convierte en una materia enormemente resistente al uso y ante los agentes atmosféricos. De hecho se considera la más antigua materia plástica conocida por el hombre.

En síntesis, la técnica propiamente dicha consistía en aplicar, sobre el objeto a decorar, un considerable número de capas de esta savia refinada, junto a otras sustancias. Mediante un paciente, lento y meticuloso proceso de pulido de cada estrato se lograban superficies enormemente brillantes y duraderas. Y, como en el resto de las lacas asiáticas, los soportes podían ser de distinta naturaleza.

Hasta tiempos recientes la gama de colores empleados en las lacas chinas era limitado. Solo podían conseguirse rojos, negros, marrones, verdes y amarillos²⁸. La decoración de cada pieza se desarrollaba según múltiples métodos, destacando la laca tallada, conseguida tras aplicarse un número muy elevado de capas de laca que, después de secadas y pulidas, se trabajaban de manera que la superficie final llegara a asemejarse a la talla de madera²⁹.

Este último procedimiento alcanzó altas cotas de perfección en el siglo XV, durante la dinastía Ming (1368-1644) y resultaba ser excesivamente caro, pues requería cubrir el objeto con un elevado número de capas de laca para obtener un grosor que permitiera esculpir las. Un extraordinario ejemplo de este estilo de laca lo constituye un trono de color rojo que se conserva en el Museo Victoria & Albert de Londres³⁰, también en España existen lacas talladas que tendremos oportunidad de conocer en el capítulo III de esta tesis.

preferían los recipientes de laca a los de cerámica o porcelana. Sierra de la Calle, B., *Museo de Arte Oriental. Real Monasterio de Santo Tomás de Ávila*. Ávila, (2006), p. 102.

²⁷ Petisca, M. J., "Chinese export lacquerware" en AAVV., *Voyages. Namban and other lacquers*. Museu Nacional de Arte Antiga. Lisboa, (2001), p. 17.

²⁸ AAVV., *Lacquerware in Asia, today and yesterday*. Dirigido por Monica Koplin. Unesco. Mayenne, (2002), p. 25.

²⁹ Véase Webb, M., (2000 a), pp. 3-53. Ordóñez, C., Ordóñez, L., Rotaecche, M., (Ed. cons.1997), pp. 239, 240. Rispoli Fabris, A., (1974), pp. 33-79. Araguás Biescas, P., "Venecia, puerta de Oriente. El caso de la colección Torrab Fortún", en AAVV., *Nuevas perspectivas de investigación sobre Asia Pacífico*. Universidad de Granada. Granada, (2008), pp. 107, 108.

³⁰ N° Inv: 399: 1, 2-1922.

Por último, no podemos dejar de mencionar la laca Coromandel. Se trataba de una industria desarrollada desde el siglo XVI en talleres del sur de China especializados en confeccionar mobiliario y biombos, cuyos productos venían comercializados en la costa de la India de nombre homónimo, aunque gran parte de ellos se destinaban al mercado doméstico chino³¹. El proceso de decoración era, en líneas generales, el siguiente: sobre una superficie recubierta de varios estratos de laca, se dibujaban con un lápiz blanco los motivos elegidos. Después la laca venía incidida con una herramienta cortante en las líneas trazadas por el lápiz, eliminándose la laca que se encontraba en el interior de estos contornos. A continuación el dibujo hueco se rellenaba con laca coloreada³².

1.1.2 Japón

Las primeras noticias de laca japonesa se remontan al siglo IV a. C. Esta producción surge por influencia China, a través de los sacerdotes budistas venidos de Corea. Los artistas japoneses cultivaron y perfeccionaron este arte, llevándolo a altísimos parámetros de calidad técnica³³.

La materia prima utilizada a tal fin es la misma que la empleada en China, aunque aquí se denomina *urushi*, nombre que con el tiempo se hace extensible a la técnica de toda la laca extremo oriental, la más conocida a nivel internacional. Sin embargo, la *rhus vernicífera* no era una especie propia del Japón, por lo que su semilla tuvo que plantarse en la isla con el fin de que se pudiera recolectar allí el *urushi* con el que ejecutar las labores de lacado. No obstante, hasta el crecimiento del árbol esta resina se extraía de la *rhus succedánea*.

Los métodos de lacado con *urushi* eran de una gran complejidad y variaban en función de los talleres en los que se llevaba a cabo el trabajo, de las distintas regiones de producción, de los resultados que se desearan obtener, etc.

Una vez elegido el soporte adecuado, los lacadores japoneses iban superponiendo numerosas capas de materiales en los que predominaba el *urushi*. Cada una de estas capas debía ser perfectamente pulida y sometida a un tratamiento de endurecimiento antes de aplicar la siguiente. Este último proceso debía realizarse en un ambiente humedo ya que el *urushiol*, solo endurece en contacto con la humedad. De esta laboriosa tarea resultaban superficies perfectamente lisas y lustrosas de profunda refracción de luz.

Los principales colores de la laca japonesa eran el negro y el rojo. Estas tonalidades se conseguían mezclando pigmentos con *urushi* transparente³⁴. Sin embargo también se

³¹ Véase Webb, M., (2000 b), p. 218.

³² Ordóñez, C., Ordóñez, L., Rotache, M., (Ed. cons.1997), p. 240. AAVV., *Lacquerware in Asia...*, (2002), pp. 37-42. AAVV., *Pride of place: The conservation and display of a Seventeenth Century Chinese Coromandel lacquer panel within the context of the Acton Collection at Villa La Pietra in Florence*. Icom. Roma, (2010), pp. 3-8.

³³ Kawamura, Y., "Arca japonesa del arte namban en el Museo de Lorenzana". *Boletín del Museo Provincial de Lugo*, (2000). Vol. 9, p. 82.

³⁴ Principalmente oropimente, cinabrio y óxido de hierro. Webb, M., (2000 a), p. 8.

emplearon, aunque en menos medida el verde y el amarillo³⁵. Hasta el siglo XIX no se consiguió ampliar la gama cromática de las piezas realizadas según esta técnica puesto que *el urushi* no endurece en unión a pigmentos menos estables que los mencionados³⁶. En cuanto a los motivos decorativos, estos solían aplicarse bajo uno o varios estratos de barniz transparente.

El periodo Edo (1615-1868) es el de mayor auge de los objetos de laca japonesa. Éstos se decoran ahora de las formas más variadas y mediante distintos sistemas como el *makie* (ornamentos dorados y plateados realizados con polvos metálicos de distintos grosores espolvoreados sobre la superficie húmeda de la laca)³⁷. Los motivos *makie* podían ser planos (*hiramkie*) o presentar relieve (*takamakie*) y los polvos dorados o plateados podían cubrir por completo un determinado motivo o motear la superficie de laca. Con este último método se conseguía un efecto similar al de la piel de las peras. De ahí que se denominara *nashijie* o bien *nashiji - ko - nashi*, términos que en japonés sirven para designar esta fruta³⁸. También podía recurrirse al empleo de diminutos fragmentos metálicos.

El *makie* alcanzó gran fama en el siglo XVII de la mano de los *makie ya*, unos profesionales muy reconocidos que se ocupaban de la innovación, difusión y comercialización de la técnica al mando de sus propios talleres³⁹. Este colectivo se distinguía del de los maestros lacadores o *makie shi*⁴⁰, quienes se dedicaban exclusivamente a la elaboración del *makie*. Este sistema decorativo tuvo tal relevancia

³⁵ Webb, M., (2000 a), p. 38.

³⁶ Webb, M., (2000 a), p. 8. Kawamura, Y., "Laca japonesa *urushi* de estilo *namban* en España. Vías de su llegada y destinos en AAVV., *Lacas Namban. Huellas de Japón en España. IV Centenario de la Embajada Keicho*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte/ Fundación Japón. Madrid, (2013), pp. 252, 253.

³⁷ El *makie* o *pintura espolvoreada* es uno de los recursos decorativos que en mayor medida caracterizan la laca japonesa, distinguiéndola de la china y la coreana. Su origen, chino o japonés, es controvertido, pero en cualquier caso fueron los artesanos nipones quienes lo perfeccionaron, hasta el punto de que el término *makie* se convirtió en sinónimo de laca japonesa. A continuación expondremos uno de los sistemas de aplicación de esta técnica: Sobre una base de laca húmeda se aplicaba una hoja de papel fibroso boca abajo con el motivo que se deseaba transmitir a la superficie lacada. Seguidamente, ejerciendo presión, se imprimía dicho diseño sobre ella. A continuación se levantaba el papel y se espolvoreaban polvos de oro, plata, bronce o incluso de nácar, a menudo mediante un tubo de bambú cortado diagonalmente en un extremo, en donde se encolaba una tela que ejercía la función de cedazo. También podían emplearse para ello pinceles. Ordóñez, C., Ordóñez, L., Rotaèche, M., (Ed. cons. 1997), pp. 238, 239. Véase Webb, M., (2000 a), p. 173. Como veremos, las lacas orientales que presentaban esta técnica decorativa, sobre fondos oscuros, se convierten en importantísimos artículos de lujo en Europa, desde el siglo XVI, situación que pervive en el XVII. Impey, O., "Namban: laca japonesa de exportação para Portugal" en AAVV., *O mundo da laca, 2000 anos de Historia*. Fundación Calouste Gulbenkian. Lisboa, (2001), p. 113. Ordóñez, C., Ordóñez, L., Rotaèche, M., (Ed. cons. 1997), pp. 238, 239.

³⁸ Frédéric, L., *Japan Encyclopedia*. Harvard University Press. Harvard, (2002), p. 700. AAVV., *Lacquerware in Asia...* (2002), p. 61.

³⁹ Mendes Pinto, M. H., (1990), p. 43.

⁴⁰ Desde finales del siglo XVI el colectivo de los *makieya* era numeroso en la ciudad de Kyoto. Kawamura, Y., (2013), p. 255.

dentro de la laca japonesa que en Inglaterra a los lacadores japoneses se les llegó a denominar *make man*⁴¹.

Con menor frecuencia los motivos decorativos de las lacas japonesas venían ejecutadas a pincel según un método denominado *urushi-e*⁴². Otro procedimiento propio del *urushi* es el *radem*, a base de la incrustación de piezas de nácar de distintas tonalidades que ofrecía un efecto tornasolado a la superficie, a la vez que contribuía a intensificar el brillo de la laca. Con menor asiduidad encontramos aplicaciones de metal, coral, carey, cuerno de ciervo o marfil⁴³.

Por último, conviene añadir que varias de estas técnicas podían coexistir en una misma obra y que la laca japonesa fue la más apreciada, a través del tiempo, entre los europeos⁴⁴.

1.1. 2. 1 Las lacas *namban* (1573-1630 c.)

Durante el periodo Momoyama (1573-1615), se produce una importante corriente de lacado en Japón denominada *namban*, fruto de los intercambios culturales entre Portugal y Japón a partir del siglo XVI. Un hecho artístico, además de socioeconómico, enormemente enriquecedor para ambos pueblos y para el resto de Europa. Pero el estudio de la industria artística *namban* está aún en vías de investigación y la historiografía sobre este asunto, con aportaciones enormemente validas, es relativamente reciente⁴⁵.

Las lacas *namban* son aquellas producidas en Japón para la exportación, durante un período que se inició en la segunda mitad del siglo XVI⁴⁶ y que acabó bruscamente en 1635 con el cierre de las fronteras japonesas al cristianismo ibérico⁴⁷. Respondían al

⁴¹ Impey, O., (2001), p. 113.

⁴² Kawamura, Y., (2013), p. 252. Ordóñez, C., Ordóñez, L., Rotaecche, M., (Ed. cons. 1997), pp. 238, 239. Véase Webb, M., (2000 a), p. 173.

⁴³ Kawamura, Y., (2013), pp. 252, 253. Véase Mendes Pinto, M. H., *Namban lacquerware in Portugal. The Portuguese Presence in Japan (1543-1639)*. Inapa. Lisboa, (1990), pp. 46, 47, 49.

⁴⁴ Véase Kawamura, Y., (2013), pp. 252. También Webb, M., (2000 a), pp. 3-53 y Ordóñez, C., Ordóñez, L., Rotaecche, M., (Ed. cons. 1997), pp. 234- 241.

⁴⁵ Para profundizar en el conocimiento de la cultura *namban*, el estilo y la técnica de este tipo de obras, véase bibliografía adjunta al presente capítulo.

⁴⁶ Para Kawamura, la cultura *namban* fue favorecida por los mandatarios Nobunaga Oda (1534-1582) y Hideyoshi Toyotomi (1537-1598), quienes promovieron el contacto con portugueses y españoles. Kawamura, Y., "Coleccionismo y colecciones de laca extremo oriental en España desde la época del arte *namban* hasta el siglo XX". *Artigrama*, nº 18, (2003 b), p. 212.

⁴⁷ Aguiló, M. P., "Via Orientalis 1500-1900. La repercusión del Arte del Extremo Oriente en España en mobiliario y decoración" en AAVV., *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*. Dpto de Arte Diego Velázquez. Instituto de Historia. CSIC. Madrid, (2005), p. 529. Kawamura, Y., "Apuntes sobre el arte de *urushi* a propósito de un sagrario complutense " en Actas del XII Congreso del CEHA, Oviedo, (1998), pp. 154-158. Kawamura, Y., "La vía portuguesa en las colecciones reales españolas" en AAVV., *Oriente en Palacio. Tesoros Asiáticos en las colecciones reales españolas*. Patrimonio Nacional. Madrid, (2003 a), p. 112. Kawamura, Y., (2003 b), p. 212. Véase Watts, S., "The seclusion of Japan", http://www.wfu.edu/~watts/w03_Japancl.html (consulta de Enero de 2013). Barlés, E., "Los textos impresos como testimonios de un encuentro. Libros occidentales relativos al período Namban en España y

gusto portugués y, en un primer momento, se destinaban a los residentes en Japón de esta nacionalidad. De ahí que, según algunos autores, puedan definirse como de estilo luso japonés⁴⁸. Después el uso de estos objetos se hizo extensivo al resto de la población extranjera del país⁴⁹.

Fuera de Japón, estas obras pasaron en breve a engrosar las colecciones de los Austrias, en primer lugar de los monarcas de la Península Ibérica y después llegaron al resto de Europa. En momentos sucesivos, la alta nobleza y la jerarquía eclesiástica también gozaron de la posesión de estos preciados artículos. De ahí que para los japoneses el término *namban* (bárbaros del sur) se hiciera extensivo a la población europea⁵⁰.

El arte *namban* puede definirse como una cultura híbrida entre la occidental, introducida en Japón por los viajeros ibéricos, y la nipona del momento⁵¹. Algo que, según Kawamura, da como resultado piezas en las que, si bien en ellas no se logra una perfecta fusión entre ambos conceptos estéticos, resultan ser enormemente dinámicas y expresivas. En realidad los artistas japoneses consideraban que su arte, visto como algo exótico por parte de los europeos, requería de la introducción de una serie de referencias visuales occidentales para su perfecta asimilación⁵².

La producción *namban* comienza cuando los misioneros portugueses de la Compañía de Jesús, a quienes la Iglesia Católica confió la conversión del Japón al cristianismo, comenzaron a demandar enseres litúrgicos de uso occidental (atriles, oratorios, crucifijos, hostiarios, etc.) para poder llevar a cabo su labor evangelizadora en Japón⁵³. Estas piezas, de un estilo cercano al gusto europeo y ajeno al arte tradicional japonés, se fueron introduciendo en la Península Ibérica como objetos curiosos y especiales a la vuelta de los religiosos a su Patria, tras la labor evangelizadora desarrollada en Japón.

su contribución a la creación de la imagen de Japón" en AAVV., *Lacas Namban. Huellas de Japón en España. IV Centenario de la Embajada Keicho*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte / Fundación Japón. Madrid, (2013), p. 164.

⁴⁸ Kawamura, Y., (2003 a), p. 112.

⁴⁹ Impey, O., "Namban: laca japonesa de exportação Portugal" en *O mundo da laca. 2000 anos de Historia*. Fundación Calouste Gulbekian. Lisboa, (2001), p. 106. Kawamura, Y., (2013), p. 257.

⁵⁰ Aguiló afirma que *namban* significaba en realidad "gente apacible y conocedora de la etiqueta, escritura y otros indicios de cierto nivel de civilización". Aguiló, M. P., "El interés por lo exótico. Precisiones acerca del coleccionismo de arte *namban* en el siglo XVI" en AAVV., *El arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II*. Dpto de Arte Diego Velázquez. Instituto de Historia. CSIC. Madrid, (1999), p. 156. Para Maria da Conceição Borges de Sousa, el término también expresa un reconocimiento a la contribución que los portugueses realizaron en Japón. Borges de Sousa, M. C., (2001 a), p. 2. Según Oliver Impey este nombre incluía a todos los extranjeros, a excepción de los chinos o los coreanos; es decir sería en cierto modo sinónimo de *exótico*. Impey, O., (2001), p. 105. Véase Fernández Martín, M., "Dos nuevas obras de arte *namban* en Sevilla". *Laboratorio de Arte 19*. (2006), p. 498.

⁵¹ Aguiló, M. P., (1999), pp. 151, 152, 154, 155.

⁵² Kawamura, Y., (2001), p. 4. Kawamura, Y., (2000), p. 82. Kawamura, Y., (2003 b), pp. 212, 213.

⁵³ Kawamura, Y., (2013), p. 257. Impey, O., (2001), p. 106.

Así, a finales del siglo XVI, ya se había desarrollado una importante industria de laca destinada a la exportación en los talleres de los *makieya* de Kyoto⁵⁴ donde, junto a los artículos litúrgicos, se producían otros carentes de cualquier significado religioso. Ejemplo de ello serían los distintos tipos de contenedores que nacieron con un carácter profano pero que, al llegar a la Península Ibérica, fueron utilizados para depositar en ellos reliquias o bien el Santo Sacramento⁵⁵.

Contamos con valiosos objetos *namban* en las clausuras de determinados espacios conventuales españoles, así como en algún museo. A ello nos referiremos en los próximos capítulos.

Es posible afirmar que la producción más intensa de este tipo de lacas abarcó fundamentalmente el periodo en que los portugueses eran los únicos pobladores europeos del Japón que comerciaban y realizaban actividades misioneras allí. A partir de 1609, momento en que Holanda, interesada exclusivamente en los asuntos comerciales y no en los religiosos, inicia contactos mercantiles con este país desde su establecimiento de Hirado⁵⁶, finaliza el monopolio luso y el arte *namban* decae. Tras la ruptura de las relaciones comerciales entre Japón y la Península Ibérica y el cierre de las fronteras de 1639 impuesto por el gobierno de Tokugawa, fuertemente enemistado con la Iglesia Católica por su intensa actividad evangelizadora llevada a cabo en Japón, Holanda es quien controla el comercio con la isla, a través de la Compañía de las Indias Orientales que había sido fundada en 1602. Más adelante, Holanda se disputa dicho monopolio con Inglaterra. Con ello la imagen de los objetos lacados para la exportación cambia sustancialmente⁵⁷. Se ha apuntado que este fenómeno se debe a que el estilo *namban* no era del agrado ni de los holandeses ni de los británicos, quienes preferían una vuelta a la estética tradicional extremo oriental⁵⁸. Se desarrolla así el denominado estilo pictórico (1630-169 c.) en el cual la decoración es mucho menos abigarrada, más cercana a la estética autóctona japonesa y, aunque se mantienen los fondos oscuros, el uso del nácar es limitado o inexistente⁵⁹. Por su parte, no es inusual que la ornamentación dorada con *makie* adopte relieve, además se incorpora ahora la figura humana y los motivos zoomórficos adquieren mayor protagonismo. Sin embargo, en estos momentos la producción *namban* no se agota del todo, debido a que se mantienen los contactos comerciales entre la Península Ibérica y Japón. De hecho algunos artífices

⁵⁴ Kawamura, Y., (2003 a), p. 111. Kawamura, Y., (2003 b), p. 213. Rivera Hernández, L., “La suntuosidad y lo utilitario: un hostiario *namban* japonés”. *Boletín Guadalupano*, (2007). Año 6, nº 80.

⁵⁵ Jordán Gschwend, A., y Pérez de Tudela, A., “Exotica Habsburgica. La casa de Austria y las colecciones exóticas en el Renacimiento temprano” en AAVV., *Oriente en Palacio Tesoros Asiáticos en las colecciones reales españolas*. Patrimonio Nacional. Madrid, (2003), p. 36, nota 38. Aguiló, M. P., (2005), p. 527.

⁵⁶ Aguiló, M. P., (1999), p. 153.

⁵⁷ Huth, H., (1972), pp. 19, 20. Barbolini, E., “La decorazione a cineserie” en AAVV., *Mobili Dipinti*. Ícaro edizioni. Módena (2004), p. 60. Véase cap. IV de esta tesis.

⁵⁸ Impey, O., (2001), pp. 105, 106, 112.

⁵⁹ Véase Kawamura, Y., “Laca japonesa *urushi* en la capilla del relicario del monasterio de Guadalupe”. *Norba Arte*, (2006). Vol. 26, p. 86.

nipones se instalan en Macao donde continúan elaborando obras *namban* para el mercado portugués⁶⁰.

Las piezas *namban* solían ser por lo general de reducido tamaño, gran belleza y enorme resistencia ante los agentes atmosféricos por ser el *urushi* su materia prima básica. Según Kawamura cuando los europeos conocieron esta producción nipona la fascinación fue tan grande que las prefirieron a las lacas chinas y comenzaron a demandarlas⁶¹. Para esta autora, la gran estimación generada a finales del siglo XVI por este tipo de objetos, se convierte en el punto de arranque de la fiebre por la laca en Europa surgida a finales del XVII y en el origen de la moda de las chinerías de la centuria siguiente⁶².

Los objetos de laca *namban* podían ser, tanto de carácter civil como religioso⁶³. Aunque muchos cambiaron de estatus al ingresar en recintos religiosos. Y cabe añadir que esos últimos son los que han sobrevivido en mayor medida, gracias a las favorables condiciones ambientales en que han permanecido durante siglos; en las dependencias de determinados monasterios, principalmente en los denominados relicarios⁶⁴.

Con frecuencia, estas obras respondían a tipologías occidentales. Ejemplo de ello eran los escritorios de dos puertas, a imitación de los europeos de finales del siglo XVI e inicios del XVII⁶⁵ o bien los de tapa abatible de tradición española (vulgarmente conocidos como bargueños) que también existían en Portugal con el nombre de *escritorinhos*⁶⁶. También abundaban las arcas y arquetas formalmente semejantes a las de nuestro continente, principalmente a las españolas y portuguesas.

Las lacas *namban* se caracterizan por una serie de rasgos específicos: fondos de color negro recubiertos de motivos naturalistas en *makie* plano que se acompañan de incrustaciones de nácar (*radam*) y de moteado de polvo de oro (*nashijie*). En ellas con frecuencia se reproducían elementos propios de la primavera o el otoño japoneses, con un sentido del *horror vacui*, muy alejado de la estética japonesa⁶⁷. Dicha decoración solía enmarcarse en ornamentos geométricos de nácar en forma dientes de sierra, cuyo origen no está aún claro, aunque a algunos historiadores les recuerda a la taracea islámica, una técnica muy valorada por entonces⁶⁸. En nuestra opinión estas orlas

⁶⁰ De Moura Carvalho, P., (2001 b), p. 45.

⁶¹ Kawamura, Y., (2003 a), p. 111. De Moura Carvalho, P., (2001 b), p. 45.

⁶² Kawamura, Y., (2003 a), p. 113.

⁶³ Kawamura, Y., (2000), p. 82. Kawamura, Y., (2003 b), p. 213.

⁶⁴ Mola, M., y Martínez Shaw, C., “Los tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas” en AAVV., *Oriente en Palacio. Tesoros Asiáticos en las colecciones reales españolas*. Patrimonio Nacional. Madrid, (2003 a), p. 16. Dos extraordinarios ejemplos de estos relicarios pueden localizarse en los Monasterios de las Descalzas Reales y de la Encarnación, respectivamente, en Madrid.

⁶⁵ Fernández Martín, M., (2006), p. 498.

⁶⁶ Véase Mendes Pinto, M. H., (1990), pp. 80-88.

⁶⁷ Kawamura, Y., (2000), p. 83. Kawamura, Y., (2003 b), p. 213. A veces también encontramos representaciones de animales.

geométricas semejan a las de los muebles de taracea *pinyonet*⁶⁹. También se ha visto en este tipo de aplicaciones una influencia de las lacas indias de Gujarat o de las coreanas en las que se hacía uso del nácar⁷⁰.

Se ha señalado que quizá el uso del nácar se debiera a la predilección que sentían los portugueses por las labores realizadas con estepreciado material⁷¹. Quizá, como opina Kawamura, el enriquecimiento visual que suponía su presencia, podría venir a suplir el menor número de capas de *urushi* que, al parecer se aplicaban en los objetos *namban* en comparación con las lacas destinadas al comercio interno japonés⁷². Este recurso podría deberse a la intención de abaratar costes en la producción destinada a la clientela europea.

En opinión de varios autores, en las obras *namban* estarían los antecedentes de los enconchados mexicanos a base de nácar⁷³, a los cuales nos referiremos más adelante. Además del nácar, en ocasiones podían utilizarse otros materiales como la piel de pez de raya o de tiburón⁷⁴. Habitualmente estas lacas presentaban guarniciones metálicas de latón y, de forma excepcional, de plata.

Tampoco faltaban los motivos religiosos en las piezas de carácter litúrgico, como los símbolos IHS, los instrumentos de la Pasión⁷⁵, etc.

En cuanto a la calidad de las piezas *namban*, como se ha dicho, determinados autores consideran que ésta era inferior a la de las lacas que permanecían en el lugar de origen⁷⁶, algo que podría observarse por ejemplo, como se ha aludido anteriormente, en la economía con respecto al número de capas aplicadas⁷⁷ o en el escaso grosor de las mismas.

⁶⁸ Aguiló, M. P., (1999), p. 166. Kawamura, Y., (2003 a), p.112.

⁶⁹ Denominamos taracea o marquetería *pinyonet* a un tipo de labor muy difundida en el Reino de Aragón realizada a base del embutido de piezas pequeñas de corte geométrico y de otras más grandes de distintos perfiles con hueso y /o boj sobre fondo de nogal. Los diseños se perfilan con filetes de boj o de hueso. A mediados del siglo XVI se incorporan al repertorio motivos arquitectónicos. Rodríguez Bernis, S., *Diccionario de mobiliario*. Ministerio de Cultura. Madrid, (2006), p. 225.

⁷⁰ Aguiló, M. P., (1999), p. 166. Kawamura, Y., (2003 a), p. 112. Impey, O., (2001), p. 108.

⁷¹ Aguiló, M. P., (1999), p. 166. Kawamura, Y., (2003 a), p. 112.

⁷² Kawamura, Y., (2003 b), p. 213. Es preciso señalar que la calidad de la laca japonesa dependía, en gran medida, del número de estratos con el que se confeccionaba.

⁷³ Aguiló, M. P., (1999), p. 167. Ocaña, S., “Marcos enconchados. Autonomía y apropiación de formas japonesas en la pintura novohispana”. *Anales del Instituto de investigaciones estéticas*, (2008). Vol. 30, nº 92, pp.127, 131.

⁷⁴ Mendes Pinto, M. H., (1990), p. 47.

⁷⁵ Impey, O., (2001), pp. 105, 112.

⁷⁶ Jordán Gschwend, A., y Pérez de Tudela, A., (2003), p. 36, nota 38.

⁷⁷ Kawamura, Y., (2003 a), p. 112. Kawamura, Y., (2003 b), p. 213. Kawamura, Y., (2013), p. 259.

Cabe señalar que, tanto en China como en Japón, cada árbol generador de *urushi* precisaba de diversos años de maduración antes de que esta savia se pudiera recolectar, lo que suponía que el período de producción de la misma fuera limitado. Por otra parte, solo una pequeña porción de *urushi* era utilizable, por no hablar del intenso trabajo requerido para que pudiera ser empleado. A consecuencia de ello se trataba de una materia escasa, y por tanto costosa⁷⁸.

De ahí que, en los momentos álgidos de demanda europea, la laca extremo oriental de exportación, a menudo realizada por encargo, se adulterara sustituyendo o combinando el *urushi* con otras sustancias más económicas, propias de otras lacas asiáticas, ajenas a las técnicas autóctonas tradicionales y mediante procedimientos más rápidos⁷⁹. Existen noticias históricas que hacen alusión a esta cuestión. Así por ejemplo Genaro Cantelli afirmaba en 1735 que la laca china destinada a los *extrangeros* se falsificaba con otros *betunes*, *que en breve la corrompen, quedando inútil para el uso que se desea...*⁸⁰

De hecho, determinados análisis de laboratorio llevados a cabo en los últimos tiempos en lacas japonesas del siglo XVII, han mostrado la existencia de una mayor diversificación de materiales de lo que se tenía conciencia hasta el momento, e incluso la ausencia de *urushi*. Así, en algunas de las que aparecen revistiendo una serie de muebles franceses de la siguiente centuria, conservados en el Museo Getty⁸¹, se ha revelado la presencia de sustancias propias del sudeste asiático junto al *urushi*⁸². Por ejemplo aparecen cantidades significativas de una resina llamada *thitsi*, procedente de ciertos árboles anacardáceos del sur de Asia como la *gluta usitata*⁸³, cuyo principal componente es el *thitsiol*. Esta sustancia, como indicaremos más adelante, constituye la materia prima de las lacas birmanas y tailandesas. Otros materiales localizados serían el aceite extraído de una planta de la familia de las *dipterocarpaceas* o "aceite de madera", la *guta gamba*⁸⁴, la goma de benjui⁸⁵ o el jugo de caqui⁸⁶.

⁷⁸ Durante todo el siglo XVII, las presiones sobre los lacadores japoneses que trabajaban para la exportación, por parte de los holandeses, para evitar la subida de precios de las lacas fue constante. Véase Heginbotham, A., y Schilling, M., "New evidence for the use of Southeast Asian raw materials in seventeenth Century Japanese export lacquer" en AAVV., *East Asian Lacquer: Material Culture, Science and Conservation*. Archetype Publications. Londres, (2011), p. 8.

⁷⁹ Petisca, M. J., (2011), p. 17. Scott, R., "China" en AAVV., *Lacquer. An International History and Collector's guide*. The Crowood Press. Crowood House, (1984), pp. 20-61.

⁸⁰ Cantelli, G., *Tratado de barnices y charoles*. Joseph Estevan Dolz. Valencia, (1735), p. 16.

⁸¹ Heginbotham, A., y Schilling, M., (2011), p. 2.

⁸² Esta constatación coincide con la información existente acerca de la venta en Japón de algunas de las sustancias empleadas en las lacas del sudeste asiático durante el siglo XVII a través de comerciantes holandeses y chinos. Heginbotham, A., y Schilling, M., (2011), p. 8.

⁸³ También llamada *melanorrhoea usitata*.

⁸⁴ Se trata de un pigmento de color amarillo - anaranjado que se extrae de la planta *garcinia morella* existente en Camboya, Ceilán y Tailandia. También se ha utilizado desde antiguo para imitar el oro y también como pigmento amarillo. Ordóñez, C., Ordóñez, L., (Ed. cons. 1997), p. 248. Kroustallis, S. K., (2008), p. 192.

⁸⁵ El benjui es una goma resina obtenida del árbol estoraque del género *styrax* que crece en Indonesia, Tailandia y Malasia. Es soluble en alcohol y se emplea en la confección de barnices. Kroustallis, S. K., (2008), p. 79.

Estas nuevas evidencias constituyen una valiosa aportación al conocimiento de las lacas orientales de exportación que abre el camino a futuras indagaciones que podrían ir desvelando muchos de los interrogantes aún por dilucidar en torno a este tipo de producción artística.

Para acabar con el análisis de la laca japonesa, cabe indicar que para Mendes Pinto, simultáneamente a la producción *namban*, se realizaron para el mercado doméstico portugués objetos con escenas cotidianas al aire libre y diseños detallistas de personajes vestidos a la europea, destacando los misioneros con sus largas sotanas o los caballeros de amplios bombachos y gola al cuello⁸⁷. En ellas llama la atención la reiterada representación de una especie de tierra ondulada que los japoneses llamaban *doha*⁸⁸.

1. 1. 3 Islas Ryukyu

Las islas Ryukyu, situadas en el mar de China, entre Taiwan y Japón, constituyeron un importante centro mercantil entre los siglos XIV al XVI que mantuvo contactos con Japón, China, Corea y el sudeste asiático⁸⁹. En ellas la producción de laca tuvo especial relevancia y notable personalidad, estuvo especialmente influida por la laca China del periodo Ming y alcanzó su edad de oro entre los siglos XV y XVII⁹⁰. Los objetos lacados a menudo presentaban incrustaciones de nácar y eran famosas las mesas bajas en las que se combinaba este material con la madera tallada. También eran propias de este centro de producción las cestas lacadas sobre finas tiras de bambú, según una técnica oriunda de China, muy difundida por toda Asia. Estas cestas, denominadas en Japón *rantai shikki*, tuvieron gran aceptación en Europa desde la segunda mitad del siglo XVI⁹¹. Una cesta de este tipo se conserva en el Museo Nacional de Antropología de Madrid⁹² (fig. 1).

Finalmente, conviene señalar que algunas de las lacas de las islas Ryukyu que han sido analizadas científicamente muestran que en ellas se empleó *urushi* extraído del *rhus succedanea*⁹³.

⁸⁶ También se han encontrado en los muebles franceses mencionados otro tipo de materiales como la goma laca, la colofonia o determinados tipos de aceite secativo. Sin embargo, probablemente sean fruto de restauraciones, al haberse localizado en las capas superficiales de la laca. Heginbotham, A., y Schilling, M., (2011), pp. 7-15.

⁸⁷ Mendes Pinto, M. H., (1990), p. 49. Cervera Fernández, I., “Cuando Oriente era lejano” en AAVV., *Orientando la mirada. Arte asiático en las colecciones públicas madrileñas*. Ayto. de Madrid. Madrid, (2009), p. 20.

⁸⁸ Kawamura, Y., (2013), p. 263.

⁸⁹ Estas islas fueron independientes hasta que en el siglo XVII se sometieron a Japón.

⁹⁰ Clunas, G., “The Ryukyu Islands” en AAVV., *Lacquer. An International History and Collector’s Guide*. The Crowood Press. Crowood House, (1984), pp. 138-141.

⁹¹ Aguiló, M. P., (1999), pp. 160, 161. Véase AAVV., *Lacquerware in Asia, today and yesterday*. Dirigido por Monica Koplin. Unesco. Mayenne, (2002), pp. 57, 70-78.

⁹² N° Inv: CE 4906.

⁹³ Frade, J. C., y Köber, U., (2001), pp. 13, 14 y 15.

1. 1. 4 Corea

La laca coreana se importa desde China hacia el siglo III a. C, momento en el que se empieza a cultivar el *rhus vernicifera*, ya que esta especie no crecía en el país de forma espontánea. Con frecuencia esta laca hace uso de incrustaciones de nácar, de metal y puntualmente de carey con un mayor predominio del primer tipo de material, según una técnica denominada *najeon chilgi*. Aquí a menudo el nácar venía encolado a hojas de papel que después se aplicaban a la superficie del objeto⁹⁴. La laca coreana alcanza su máximo desarrollo durante las dinastías Goryeo (918-1392) y Joseon (1392-1910)⁹⁵.

1. 2 Sudeste asiático

1.2.1 India

Las lacas indias se componían de barnices realizados a base de resinas, gomas y aceites, entre otros materiales, siendo la goma laca una de las más empleadas. La goma laca es una sustancia, conocida en este territorio desde el año 1000 a. C., compuesta de la mezcla entre la secreción gomosa que determinados insectos, como el *tachardia lacca*, el *coccus lacca*, el *kerria lacca* o el *lacifer lacca* depositan en las hojas de ciertos árboles como el indio *butea frondosa*, con partículas de dichas hojas⁹⁶.

Dentro de este tipo de artículos cabe destacar un particular estilo, practicado en el norte del país e inspirado en técnicas persas, surgido a raíz de la invasión en esta zona del príncipe musulmán de la dinastía timurí Babur⁹⁷ quien, tras conquistar Delhi en 1525, fundó el imperio Mughal. Estas lacas se decoraban con motivos naturalistas de influencia europea; escenas de caza y ambientaciones similares a las representadas en otros objetos *mughal* de madera y marfil⁹⁸.

Por otro lado, en la región de Bengala y a lo largo de la costa Coromandel se confeccionaban unas lacas que reproducían fielmente los motivos chinos, a menudo combinados con la talla de madera⁹⁹.

⁹⁴ Webb, M., (2000 a), pp. 40, 41.

⁹⁵ Véase AAVV., *Lacquerware in Asia...*, (2002), pp. 49-57 y 109-114.

⁹⁶ C. Ordóñez, C., Ordóñez, L., Rotaecche, M., (Ed. cons. 1997), p. 245. Webb, M., (2000), pp. 103,104. Kroustallis, S. K., (2008), p. 187

⁹⁷ La dinastía timurí ejerció su poder en ciertos territorios de Asia central de 1370 a 1506.

⁹⁸ Frade, C., y Köber, U., (2011), pp. 10, 11. En 2011 se subastó en el Christie's de Londres una caja del siglo XVII de estas características: Venta 7987/ Lote 379. <http://www.christies.com/lotfinder/lot/a-shallow-mughal-lacquer-box-india-circa-5483260-details.aspx> (consulta de Enero de 2013). Un contador del mismo estilo, pero del siglo XVIII se conserva en la colección particular del anticuario norteamericano Michael Donaldson. <http://www.mdantiques.com/collection-1028-1-indo-portuguese-countador-with-indian-mughal-painting.html> (consulta de Enero de 2013).

⁹⁹ De Moura Carvalho, P., (2001 a), p. 139.

Además, contamos con referencias documentales que muestran la presencia de una industria local en la provincia india de Assam, al norte de Bangladesh, posiblemente creada para imitar las lacas chinas que desde el siglo XIII llegaban aquí para ser comercializadas. Lo más probable es que en muchos casos, este tipo de objetos se hicieran pasar por chinos para facilitar su adquisición por parte de los europeos¹⁰⁰. Otros importantes centros productores fueron Golconda, Goa y Cochim¹⁰¹.

1. 2. 2 Birmania y Tailandia

Para las manufacturas lacadas de estas dos regiones, a menudo conocidas como *namrack*, solía hacerse uso de la mencionada resina extraída de la *melanorrhoea usitata* o *gluta usitata* denominada *thitsi*¹⁰². No obstante, es muy posible que en Birmania (actual Myanmar) también se recurriera a la goma laca para la confección de objetos lacados¹⁰³. Este arte fue introducido aquí desde China, hacia el siglo XI d. C y se desarrolló con rasgos propios. Muchos de los artículos birmanos y tailandeses se destinaban a la práctica del budismo, de ahí que abundaran los de carácter litúrgico. Los soportes más empleados de estas lacas eran la madera, las tiras de bambú y también la crin de caballo. La decoración solía consistir en ornamentos dorados, quizá realizados muy en superficie; es decir cubiertos de escasas manos de barniz. Un dato que se infiere del hecho constatado de que la mayoría de los objetos se conservan en muy mal estado. También se ejecutaban motivos coloreados en rojo, amarillo y verde, a menudo combinados con talla y elementos torneados de influencia europea.

Las lacas birmanas y tailandesas adquirieron su máximo esplendor en el siglo XVIII y, a menudo son difíciles de distinguir, entre otras cosas porque subsisten pocos que puedan compararse entre sí, a causa del clima extremadamente húmedo del sudeste asiático. Por su parte, según ciertos autores, la filosofía budista propia de la zona, ajena al deseo de poseer y cuidar los bienes materiales, también influye en la escasez de piezas conservadas¹⁰⁴.

Por último, deseamos añadir que el estudio de las lacas asiáticas se encuentra en vías de desarrollo y desde hace algunos años se está incrementando la aproximación multidisciplinar entre conservadores - restauradores, científicos e historiadores para la identificación de las técnicas y los materiales presentes en cada obra, con el fin de poder

¹⁰⁰ De Moura Carvalho, P., (2001 a), pp. 127- 153. Jordão Felgueiras, J., “Mobiliário indo português dos Austrias”, en AAVV., *El Arte en las Corte de Carlos V y Felipe II*. Dpto de Arte Diego Velázquez. Instituto de Historia. CSIC. Madrid, (1999), p. 170. Los portugueses comerciaban con lacas de la India desde la conquista de Goa en 1510. Martínez del Río de Redo, M., “El galeón de Acapulco”, INHA. México, (1988), p. 79.

¹⁰¹ De Moura Carvalho, P., (2001 a), pp. 127- 153. Jordão Felgueiras, J., (1999), p. 170. Consúltese asimismo AAVV., *Lacquerware in Asia...*, (2002), pp. 191-203.

¹⁰² Heginbotham, A., y Schilling, M., (2011), p. 7. De Moura Carvalho, P., (2001 a), p. 132.

¹⁰³ De Moura Carvalho, P., (2001 a), p. 132.

¹⁰⁴ Christie, A., "South East Asia" en AAVV., *Lacquer. An International History and Collector's Guide*. The Crowood Press. Crowood House, (1984), pp. 145- 149. De Moura Carvalho, P., (2001 a), p. 140. Frade, J. C., y Köber, U., (2011), pp. 12, 13. AAVV., *Lacquerware in Asia...*, (2002), pp. 133-148. Sobre la laca Birmana véase AAVV., *Lacquerware in Asia...*, (2002), pp.173-181.

encajarlas en un contexto histórico y geográfico determinado y de llegar a comprender su significado¹⁰⁵, desmantelando muchas de las opiniones y argumentos precedentes basados exclusivamente en apreciaciones estilísticas¹⁰⁶.

2. LACA EUROPEA

2. 1 Conocimiento de la laca asiática en Europa

Las zonas geográficas pioneras históricamente en el contacto con las lacas asiáticas fueron Italia, Portugal y España. A Venecia llegaban, desde el siglo XIII, lacas del Cercano Oriente; de Persia, Siria o Turquía que fueron imitadas en dicha ciudad¹⁰⁷. Y durante el siglo XVI e inicios del XVII muchas de las lacas manufacturadas en la India y en otras regiones del sudeste asiático, a que nos hemos referido anteriormente, estaban destinadas a los altos dignatarios de la Península Ibérica. De ahí que puedan englobarse en el contexto del arte indo portugués¹⁰⁸.

En cuanto a la introducción de las lacas extremo orientales en nuestro continente, probablemente los primeros objetos llegarían aquí a través de la ruta de la seda por medio de viajeros o incluso como presentes diplomáticos. Sin embargo, la importación sistemática de los mismos no se produciría hasta la conquista por parte de los portugueses, de Malaca en 1511, un famoso puerto frecuentado por mercaderes chinos y a través del cabo de Buena Esperanza¹⁰⁹.

Durante los siglos XVI y XVII, grandes cantidades de lacas asiáticas (especialmente chinas y japonesas) engrosaron las más refinadas colecciones artísticas de la Península Ibérica gracias al monopolio comercial que Portugal mantuvo con Asia hasta 1639, destacando entre ellas la referida producción de estilo *namban*.

Los artículos extremo orientales que iban llegando a Europa, causaron un gran impacto en este continente, sobre todo a partir del siglo XVI. Al mismo tiempo despertaron una incesante curiosidad acerca de su misterioso secreto de fabricación¹¹⁰. Las tipologías de las obras lacadas eran muy variadas. Incluían toda clase de objetos domésticos, artículos de uso personal como los abanicos, instrumentos musicales, etc.

Como se ha dicho, tras la expulsión de los portugueses del Japón y el establecimiento del monopolio comercial holandés, las lacas niponas destinadas a la exportación

¹⁰⁵ Como opina Marianne Webb, uno de los problemas de la laca oriental es que ésta no se ha interpretado adecuadamente a través del tiempo. Webb, M., (2000 a), p. 1.

¹⁰⁶ Véase Borges de Sousa, M. C., (2011), p. 3.

¹⁰⁷ Huth, H., (1972), p. 2.

¹⁰⁸ Frade, J. C., y Kórber, U., (2011), p.10.

¹⁰⁹ De Moura Carvalho, P., (2001 a), pp. 41, 42. Recordemos que el marino portugués Vasco de Gama, inició en 1499 la ruta marítima desde Europa hasta la India. Esta vía permitiría el comercio con el Lejano Oriente, sustituyendo a la costosa e insegura ruta terrestre de la seda a través de caravanas.

¹¹⁰ Huth, H., (1972), p. 21.

responden a un gusto más clásico, más cercano a la estética autóctona japonesa. En este estilo, favorito de holandeses y británicos, que ha sido definido como pictórico, se mantienen los fondos de laca oscura con motivos dorados, pero la decoración es menos abigarrada que la de las piezas *namban*¹¹¹.

A partir de la segunda mitad del siglo XVII, el interés por la laca china y japonesa se difunde por toda Europa¹¹² coincidiendo con la expansión del comercio con Oriente y con el desembarco en los puertos europeos de navíos repletos de objetos exóticos¹¹³. Así Du Pradel, autor de una guía comercial de París publicada en 1692, afirma que en esos momentos nada estaba más de moda en Francia que los muebles de China¹¹⁴. Ahora se intensifica la admiración por estas obras brillantes, de insuperable belleza y perfección técnica, realizadas con un material enormemente duradero y resistente como es el *urushi*, con lo que la demanda de ellas va en aumento¹¹⁵. El entusiasmo por estas lacas pervive en la centuria siguiente, dentro del auge de lo chinesco en las artes decorativas¹¹⁶ y con el incremento de los viajes de exploradores a China y Japón.

Con el Neoclasicismo el interés por la laca oriental decae en cierta manera para volver a surgir con intensidad durante la época romántica, en gran parte gracias a la reapertura de las fronteras del Japón y dentro de un contexto de atracción por lo exótico en el que, según ciertos autores, no falta la admiración por las viejas lacas *namban*¹¹⁷.

La renovada fiebre por el orientalismo que se manifiesta desde 1830 se vio en gran medida alimentada por las muestras monográficas de esta clase de productos de lujo, como la de Londres de 1862 y otras Exposiciones Universales. A ello contribuyó asimismo sobremanera el amplio abanico de revistas y publicaciones sobre moda y decoración de interiores que se difundían en estos momentos por Europa¹¹⁸.

¹¹¹ Kawamura, Y., (2003 b), p. 86.

¹¹² Este momento coincide con la adulteración de las lacas -cuestión a la que aludíamos anteriormente- con intención de reducir sus precios.

¹¹³ Freitas Morna, T., "O interesse pelos acharoados na Europa. O impacto da técnica da laca" en AAVV., *O mundo da laca. 2000 anos de Historia*. Fundación Calouste Gulbenkian. Lisboa, (2001), p. 191.

¹¹⁴ Du Pradel, A., *Le livre commode des adresses de Paris pour 1692* par--- Abraham Du Pradel (Nicolas de Blegny) suivi d'appendices, précédé d'une introduction et annoté par Édouard Fournier. Paul Daffis éditeur/ propriétaire. París, (1878). Vol. 1, p. 236, nota 2.

¹¹⁵ Huth, H., (1972), p. 21. Un ejemplo anecdótico de la admiración que los europeos sentían por estos objetos lo tenemos en el resumen que John Nieuhoff hizo de la expedición que la embajada holandesa envió a Pekín en 1664. En él se dice que la laca era tan bella y resistente que los chinos no ponían mantel sobre las mesas así decoradas, ya que si caía sobre ellas grasa o licor se limpiaban fácilmente con agua, sin que con ello desapareciera el color de la laca o perdiera viveza. Santini, C., (2003), p. 43. Véase también Jacobson, D., *Chinoiserie*. Phaidon. NuevaYork, (1993), pp. 19-22.

¹¹⁶ Huth, H., (1972), pp. 15, 29.

¹¹⁷ Arias Estévez, M. S., "Suntuosa ensoñación: el prestigio de las exóticas curiosidades de exportación" en AAVV., *Orientando la mirada. Arte asiático en las colecciones públicas madrileñas*. Ayto. de Madrid. Madrid, (2009), p. 50.

¹¹⁸ Aguiló, M. P., (1999), p. 535.

Las lacas japonesas, así como también las chinas, realizadas principalmente en Cantón y Macao, a menudo sobre prototipos occidentales como costureros, mesas y cajas de juego, distintos tipos de asiento, etc, circularon por todo el continente europeo¹¹⁹. Estas lacas, como las del pasado, eran apreciadas, no solo por su estética sino también por su resistencia física¹²⁰. La moda de los objetos de *urushi* resurge en Europa a inicios del siglo XX dentro del estilo decó, cuando algunos lacadores japoneses se instalaron en París. Entre ellos destaca el artista japonés Seizo Sugawara quien llegó a París hacia 1900 con dieciocho años. Discípulos suyos fueron los diseñadores Eileen Gray y Jean Dunand. De París esta técnica pasó a otras ciudades europeas, como Barcelona, a través de determinados artífices entre los que se encontraba Luis Braçons y Sunyer, quien impartió el arte de la laca japonesa en *la Escola Superior dels Belles Oficis*, o su discípulo Ramón Sarsanedas¹²¹. Sin embargo, el estudio de la producción de laca asiática durante esta centuria rebasa los límites cronológicos de esta tesis.

2.2 Imitaciones europeas

Pasaremos ahora a referirnos a las lacas europeas, no sin antes analizar el contexto en el que esta producción tiene lugar.

A pesar de la fascinación ejercida por las lacas chinas y japonesas entre la población occidental, los prototipos que se solían decorar con ella empezaron a quedar en desuso a mediados del siglo XVII. De ahí que se difundiera la costumbre de utilizar elementos extraídos de obras íntegramente orientales, principalmente biombos, que eran despiezadas a tal efecto, en muebles de nueva factura realizados en nuestro continente¹²², así como en los muros de los gabinetes de laca o *lackcabinett*¹²³, que estaban en boga en la época¹²⁴.

¹¹⁹ De Moura Carvalho, P., (2001 b), p. 50.

¹²⁰ Así por ejemplo, en 1874 la nave *Nilo* que volvía a Japón desde Viena transportando una rica colección de objetos antiguos lacados que había producido admiración en la Exposición Universal de Venecia de 1873, se hundió cerca de Yokohama y el cargamento se recuperó un año y medio después sin rasgos de deterioro. Santini, C., (2003), p. 43, nota 32.

¹²¹ Kawamura, Y., “Presencia de la laca urushi en el interior burgués. Caso del Art Decó catalán” en AAVV., *L’arquitectura domèstica evolució i desenvolupament dels models*. Universidad de Barcelona. Barcelona, (2005), pp. 2-14.

¹²² Ponte, A., *I mobili del settecento. Inghilterra*. Istituto Geografico di Agostini. Novara, (1985), p. 17. Di Castro, D., “Lacca” en AAVV., *Enciclopedia delle Arti Decorative*. Dirigida por Álgar González Palacios. (Ed. cons. Fabbri, Milán, 1983). Vol. 2, p. 753. Jacobson, D., (1993), pp. 43, 44. Wolfesperges, T., *Le meuble français en laque au XVIII^e siècle*. Editions Racine. Bruselas, (2000), pp. 59-67. Pereira Coutinho, M. I., *A laca oriental no mobiliário francês do século XVIII*. Fundación Calouste Gulbenkian. Lisboa, (1999), pp. 215-225. Edwards, R., *The shorter dictionary of English furniture from the middle ages to the late georgian period*. Spring books. Londres, (1964), p. 328. Más adelante podremos comprobar como esta costumbre también se practicó en España. Morena, F., (2009), p. 81. Román Navarro, M., “Este o Este: Mutación y Metamorfosis” en AAVV., *Orientando la mirada. Arte Asiático en las colecciones públicas madrileñas*. Cat. Exp. Ayto. de Madrid. Madrid, (2009), pp. 36, 44. En el siglo XIX esta práctica estaba aún vigente.

¹²³ Véase Jacobson, D., (1993), p. 229.

¹²⁴ Levy, S., *Lacche veneziane settecentesche*. Görlich editore. Milán, (1967). Vol. 1, p. 9. Santini, C., (2003), p. 15. Uno de los primeros gabinetes de laca europeos es el del Castillo de Rosemborg en

Inglaterra es uno de los principales países europeos que desarrollaron estas prácticas en el mobiliario desde finales del siglo XVII, sobre todo en espejos y mesas. Un ejemplo de hacia 1680 lo constituye el conjunto conformado por una mesa, un espejo y dos candeleros, decorado con laca extraída de ciertos *cabinets* japoneses. Este grupo de muebles se expone en el Museo Victoria & Albert de Londres¹²⁵. En Francia este tipo de intervenciones se desarrollaron ampliamente durante el siglo XVIII¹²⁶.

Además, con el fin de satisfacer el gusto del mercado europeo, parece probado que se enviaron desde Europa a Extremo Oriente diseños y prototipos occidentales para que fueran imitados por los ebanistas allí afincados, antes de que se sometiera a las piezas al proceso de lacado. No obstante, si bien la laca que revestía estas obras seguía produciendo admiración entre los europeos, el soporte de las mismas solía estar deficientemente ejecutado¹²⁷. Por ello, según recogen determinados documentos, como el registro comercial de la *East India Company*, se optó también por enviar a China y a Japón herramientas occidentales, con el objetivo de que el trabajo de los artistas locales fuera más acorde con las exigencias occidentales¹²⁸. También es probable que acudieran allí artífices europeos para impartir enseñanzas de ebanistería con el fin de hacer los artículos más vendibles en Europa¹²⁹. Por último, no faltaban las piezas que se confeccionaban aquí y se lacaban en Oriente¹³⁰.

Pero la difusión en nuestro continente de los intentos por imitar esta misteriosa técnica decorativa se debió asimismo a varios motivos: a los largos períodos de espera¹³¹, a la insuficiencia cuantitativa de estas lacas extremo orientales para abastecer a la clientela europea, debido al control de las importaciones que en 1639 impusieron las autoridades japonesas y por último a los precios desorbitados que éstas llegaron a alcanzar¹³².

Copenhague, realizado entre 1663 y 1665 por Françoise de Bray para Federico III (1609-1670). Santini, C., (2003), pp. 15, 16. Morena, F., (2009), pp. 101,103.

¹²⁵ Nos Inv: W.74A/1 a 3-1981, W.74B-1981 y W.74-1981. Rivers, S., "East meets West. The Althorp Triad". *V&A Conservation journal online*, (2001), nº 39. http://www.vam.ac.uk/res_cons/conservation/journal/number_39/east/index.html (consulta de Septiembre de 2013). Cfr. Ordóñez, C., Ordóñez, L., Rotaèche, M., (Ed. cons. 1997), p. 167.

¹²⁶ Wolvesperges, T., *Le meuble français en laque au XVIII^e siècle*. Editions Racine. Bruselas, (2000), pp. 59-67.

¹²⁷ Jacobson, D., (1993), p. 45.

¹²⁸ Ponte, A., (1985), p. 15.

¹²⁹ Huth, H., (1972), p. 37. Jacobson, D., (1993), p. 45.

¹³⁰ Huth, H., (1972), p. 37. A menudo tal gestión era llevada a cabo por los propios comerciantes de las lacas. Rispoli Fabris, A., (1974), p. 123. Di Castro, D., (Ed. cons. 1983), p. 751. Freitas Morna, T., (2001), p. 191.

¹³¹ Freitas Morna, T., (2001), p. 191.

¹³² Huth, H., (1972), pp. 16, 21. Di Castro, D., (Ed. cons. 1983), p. 753.

De esta manera se fueron experimentando métodos que, aunque cada vez se iban perfeccionando más, nunca llegaron a alcanzar las altas cotas de calidad, belleza, brillo y durabilidad de las lacas chinas y japonesas.

El primer paso para poder poner en práctica dichos métodos de imitación consistió en investigar cómo estaban realizados estos exóticos artículos. Algo que ya venía de lejos. De hecho, a partir del siglo XVI, se suceden los textos y tratados sobre el secreto de la laca y la manera de imitarla¹³³.

Estos escritos reflejan la confusión que existía en Europa en relación al verdadero origen de los objetos lacados que llegaban a nuestro continente. Por ejemplo, se confundían los ejemplares de la India, de Persia o de Turquía etc. con los chinos y japoneses. Pero tampoco se conocían sus materias primas ni en qué consistían las técnicas de ejecución¹³⁴.

Muchos europeos de los siglos XVI y XVII creían que la goma laca era, sin distinción, la sustancia básica de toda la laca asiática. Uno de los principales responsables de esta errónea teoría fue un comerciante holandés llamado Jan Huygen Linschoten, quien en un relato de 1595 sobre sus viajes por la India, afirmaba que la laca china y japonesa, al igual que la india, estaban realizadas a base de dicha goma resina¹³⁵.

Más acertado estuvo el florentino Francesco Carletti (1573 c.-1636) quien, a inicios del siglo XVII, tras un periplo a la India, comentó que los muebles de la China que decoraban las casas de los acaudalados residentes portugueses presentaban un barniz confeccionado con una sustancia extraída de la corteza de un árbol chino¹³⁶.

*...Le case quivi sono murate alla nostra usanza, e perció comodissime, e belle; non vi mancano altresì addobbi sontuosissimi per adornarle, cioè paramenti richissimi di Seta, e d' Oro, Letti, Caffè, Tavolini, Stipetti, e Seggiole, il tutto indorato, e rabescato bizzarramente sopra una vernice nera composta d' una materia, la quale s' apicca, come la Lacca, e diviene soda, talmente che regge all' acqua, ed ha in se una lucentezza così mirabile, che uno vi si specchia dentro benissimo. Quest' albero nasce nella China, da cui oltre le cose soppraddette, che servono d' ornamento, viene tutto ciò che di bello, e di vago si possa mai desiderare...*¹³⁷

¹³³ Santini, C., (2003), p. 16.

¹³⁴ De ahí la confusión en el lenguaje empleado al reseñar este tipo de objetos en la documentación. Véase cap. II de esta tesis.

¹³⁵ Linschoten, J. H., *Reys-gheschrift van de Navigatien der Portugaloyzers in Orienten inhoudende de Zeevaart soo van Portugael naer Oost Indien als van Oost Indien weder naer Portugael*. Amsterdam, (1595). Huth, H., (1972), p. 21.

¹³⁶ Cfr. Santini, C., (2003), pp. 14, 15. Morena, F., (2009), p. 46.

¹³⁷ El manuscrito original de Carletti se da por perdido, pero afortunadamente fue recopilado por el humanista Magalotti en 1701. Magalotti, L., *Ragionamenti di Francesco Carletti Fiorentino sopra le cose da lui vedute ne' suoi viaggi si dell' Indie Occidentali e Orientali come d'altri Paesi*. In Firenze nel Garbo. Nella Stamperia di Giuseppe Manni. Florencia, (1701), pp. 241, 242.

Según Guidotti, el jesuita francés Martino Martini mencionó asimismo en su texto latino *Novus Atlas Sinensis* de 1650 que la materia prima de la laca oriental procedía de ciertos árboles chinos¹³⁸.

Y en 1667 el jesuita Atanasio Kircher recoge, en una publicación sobre China, los experimentos realizados en Roma por el padre agustino Eustache Jannart para producir una laca muy apreciada, a pesar de no ser la definida por él como la auténtica laca china¹³⁹.

Los estudios y experimentaciones para conocer el secreto de la laca se iban sucediendo en unos y otros países¹⁴⁰, hasta que en 1690 el Gran Duque de Toscana, Cosme III de Medici (1642-1723), ordenó que le hicieran llegar a su corte la sustancia con la que se confeccionaba en China la laca, con el fin de analizarla. Sin embargo, las consecuencias de esta experimentación no resultaron ser favorables, ya que las personas que manipularon el *urushi* padecieron problemas de salud. Además, no la pudieron disolver en líquido alguno. Tampoco se obtuvo ningún dato relevante acerca de sus propiedades. Tan solo se pudo deducir que se debía de tratar de la goma, jugo o resina de alguna planta o bien de una grasa animal¹⁴¹.

Años después, el sacerdote jesuita Filippo Bonanni fue el primero que desveló en qué consistía la laca extremo oriental¹⁴². Bonanni que, además de contar con conocimientos en química y de estar familiarizado con las recientes publicaciones sobre laca, tenía acceso a la corte de Cosme III, se hizo con el *urushi* y con algo del aceite en el que dicha resina se disolvía¹⁴³. Con tales sustancias llevó a cabo una serie de experimentos cuyos resultados fueron publicados en 1720, en un texto que recoge asimismo las noticias que le fueron transmitidas por algunos viajeros a su retorno de Asia¹⁴⁴.

¹³⁸ Guidotti, A. M. A., *Nuovo trattato di qualsivoglia sorte di vernici comunemente dette della China, Formate secondo che si pratica in Francia, in Inghilterra, ed in altre parti dell' Europa*, in Bologna per Lelio della Volpe. Bologna, (1764), p. 26. Cfr. Huth, H., (1972), pp. 21, 22. Lamentablemente no hemos conseguido consultar el texto latino de Martino.

¹³⁹ Kircheri, A., *China monumentis illustrata*, Amsterdam, (1667), pp. 220, 221. Constantino Fioratti, H., *Il Mobile italiano. Dall'antichità allo stile Impero*. Giunti. Florencia / Milán, (2004), p. 144.

¹⁴⁰ Según Jacobson, los únicos países que inicialmente parecieron mantenerse al margen del desarrollo europeo de las técnicas de lacado fueron España y Portugal, algo que le resulta paradójico ya que eran los que mayor relación mantenían con el comercio extremo oriental. En opinión de este autor este hecho podría deberse a que a la Península Ibérica llegaban suficientes piezas lacadas como para satisfacer la demanda local. Jacobson, D., (1993), p. 24. Mediante la lectura de la presente tesis es posible comprobar como en España existían imitaciones de laca oriental al menos desde el siglo XVII. De ahí que la opinión de Jacobson sea ahora fácilmente refutable.

¹⁴¹ Huth, H., (1972), p. 22. Santini, C., (2003), p. 16.

¹⁴² Kisluk - Grosheide, D., "A japanned Cabinet in the Metropolitan Museum of Art". *Metropolitan Museum Journal*, (1984-1985), Vol. 19, pp. 85-95.

¹⁴³ Huth, H., (1972), p. 22.

¹⁴⁴ Bonanni, F., *Trattato sopra la vernice detta comunemente cinese*. Roma, (1720). (Ed. cons. Roma, 1723).

En dicho escrito se mencionan determinados estudios y se transcriben además una serie de recetas de ciertos autores, que fueron experimentadas por el propio Bonanni¹⁴⁵, con el fin de que los europeos pudieran imitar las lacas chinas y japonesas denominadas por él *chiaram* y *urushi* respectivamente. Aconseja finalmente el autor la utilización de sustancias como la goma laca y otros ingredientes de uso tradicional en Europa, ya que asegura que la planta de la que se extraía la materia prima de la laca extremo oriental no podía cultivarse en Europa¹⁴⁶. En este tratado existen además referencias a las afecciones en la piel (se comentaba que el cuerpo se hinchaba adquiriendo un aspecto mortecino)¹⁴⁷, a las dificultades respiratorias derivadas de la manipulación de las resinas orientales¹⁴⁸, así como a los remedios a los que recurrían los chinos y japoneses para evitar dichos problemas de salud. Entre ellos podría destacarse el lavado de cara y manos con agua cocida de plumas de pollo, antes y después del trabajo¹⁴⁹.

A partir de este escrito se sucedieron otros con recetas sobre laca oriental y sus imitaciones, como el de Antoni d'Emery, publicado en 1674¹⁵⁰, o el de Stalker y Palker titulado *The treatise of varnishing and japanning* (1688)¹⁵¹. Y en el siglo XVIII se incrementan los tratados que se interesan por este argumento como el de Robert Dossie denominado *The handmaid of the Arts*, que salió a la luz en 1758¹⁵², el de Guiodotti de 1764 ya mencionado o el de Watin, cuya primera edición es de 1772¹⁵³.

Pero la verdadera introducción de la técnica del *urushi* en Europa no se produjo hasta inicios del siglo XX gracias, como se ha mencionado anteriormente, a determinados lacadores japoneses entre los que destaca Seizo Sugawara.

2.2.1 Características generales de la laca europea

A falta de las sustancias orientales los métodos de imitación europeos se basaban en otras autóctonas como el sulfato o el carbonato cálcico, determinadas gomas o resinas de uso secular en Europa: copal, sandáraca, goma laca, pez griega o colofonia, mástic,

¹⁴⁵ Bonanni, F., (Ed. cons. 1723). (Prólogo), p. 1.

¹⁴⁶ Huth, H., (1972), p. 22.

¹⁴⁷ Esta enfermedad era vulgarmente conocida como " dermatitis de contacto por urushiol".

¹⁴⁸ Bonanni, F., (Ed. cons. 1723), p. 4.

¹⁴⁹ Bonanni, F., (Ed. cons. 1723), p. 61.

¹⁵⁰ D'Emery, A., *Recueil des Secrets et Curiositéz Rares & Nouvelles des plus Admirables Effets de la Nature & del ' Art*. Chez Pierre Vander. París, (1674), Vol. 1.

¹⁵¹ Stalker, J., y Parker, G., *The treatise of varnishing and japanning* (1688). (Ed. cons. Alec Trianti, Reading, 1998).

¹⁵² Dossie, R., *The hand maid to the Arts*. J. Nourse. Londres, (1758).

¹⁵³ Watin, J. F., *L'art de faire et d'employer le vernis ou L'art du vernisseur*. Quillau, Imprimeur-Libraire, Paris, (1772). (Ed. cons. Durand, París, 1776). En este tratado Watin introduce su propia experiencia profesional, además de la información contenida en las memorias del misionero Pierre d' Incarville que fueron publicadas en 1760 con el título *Mémoires de l'Académie française royale*.

ámbar, ciertos aceites tradicionalmente empleados en las técnicas artísticas occidentales, etc¹⁵⁴.

Las lacas europeas se solían componer de uno o varios aparejos a base principalmente de carbonato o sulfato cálcico. Sobre el aparejo se elaboraba el fondo de la laca que podía realizarse a base de capas pictóricas y/o estratos de barniz. Una vez realizada esta operación se extendía un número determinado de capas de barnices que se iban puliendo antes de aplicar la siguiente. Finalmente, se pulía la superficie resultante mediante distintos sistemas. Gracias a todo este proceso se conseguían superficies que imitaban la textura y apariencia de las lacas orientales. Por su parte, los motivos decorativos, a menudo suspendidos entre los distintos estratos de barniz, podían ejecutarse con pintura, panes o polvo metálico u otro tipo de materiales, como el nácar o el papel. A menudo, de la decoración se ocupaban los pintores ornamentistas¹⁵⁵ o incluso ocasionalmente otros de renombre¹⁵⁶.

Esta particular configuración de las obras, el esmerado pulimento de los estratos de materia, la disposición de los barnices como parte indisociable de las obras (ya que en ellos se contiene la decoración), daban como resultado superficies de gran brillo¹⁵⁷, tersura y resistencia¹⁵⁸ que trataban de emular a las chinas y japonesas, aunque sin conseguir alcanzar las altas cotas de perfección de las mismas. De hecho, los procedimientos extremo orientales requerían de una minuciosidad y una paciencia incompatibles con el carácter europeo¹⁵⁹.

No existe por ahora certeza absoluta del momento exacto en el que se inician estos sistemas de imitación en los diferentes países europeos. Sin embargo, es posible afirmar que ya se practicaban en el siglo XVII, si bien es durante la siguiente centuria cuando adquieren mayor perfección, auge y difusión, coincidiendo con el gusto por el esplendor luminoso de los interiores que estos objetos contribuían a crear¹⁶⁰. Pero, en el ámbito concreto de los carruajes lacados, quizá podríamos afirmar que los del siglo XIX son superiores cualitativamente a los del siglo anterior.

¹⁵⁴ Huth, H., (1972), p. 24. Ordóñez, C., (2004), p. 2. Véase cap. III de esta tesis.

¹⁵⁵ Los pintores ornamentistas o adornistas eran aquellos artífices que se encargaban de la pintura decorativa o heráldica de los objetos lacados, principalmente de los vehículos. Véase cap. IV de esta tesis.

¹⁵⁶ Más adelante nos referiremos a la aportación de Tiépolo para la *Ca' Rezzonico* de Venecia. Por otro lado, se sabe que Watteau también participó en la decoración de paneles lacados para carruajes a principios del siglo XVIII, en la etapa profesional en que colaboró con el pintor ornamentista Claude Audran. En el Museo Nacional de Estocolmo, se conservan dos escudos pintados por este artista en las puertas de un carruaje. Huth, H., (1972) p. 90.

¹⁵⁷ La pretensión era conseguir objetos que brillaran como el cristal, o como los espejos, en palabras de los artífices de la época.

¹⁵⁸ Esta característica es especialmente relevante en el caso de los carruajes, ya que sus superficies requerían de mayor protección ante los agentes climáticos.

¹⁵⁹ Rispoli Fabris, A., (1974), pp. 114, 115. Kisluk - Grosheide, D., (1984-1985), p. 85. Huth, H., (1972), p. 25. Ordóñez, C., (2004), p. 2.

¹⁶⁰ Levy, S., (1967), p. 11. Ordóñez, C., (2004), p. 2. Ponte, A., (1985), p. 17.

Volviendo a los motivos decorativos de las lacas europeas, podemos destacar varios estilos, el primero de los cuales es el chinesco caracterizado por una decoración fiel a los modelos orientales, aunque con la aportación autóctona de cada país¹⁶¹. Las chinerías, además de basarse en los motivos procedentes, no solo de la laca sino también de la porcelana oriental, también se inspiraron en las ilustraciones aportadas por los viajeros occidentales que recogieron de Asia sus impresiones¹⁶², o incluso por pintores que, a pesar de no haber visitado tal continente aportaron su particular visión de China y Japón¹⁶³.

Sin duda, este estilo entra en consonancia con la enorme admiración que se tenía por entonces en Europa de la civilización China, atribuida por los jesuitas a la moral de Confucio, considerada como un modelo a imitar¹⁶⁴.

Sin embargo, a raíz de la bula papal dictada en 1704 por la Iglesia católica, con el objetivo de poner freno a la admiración que se sentía en Europa hacia la cultura china, por las repercusiones que ello pudiera tener entre los cristianos, se inició desde Europa una amplia campaña de ridiculización de todo lo chino¹⁶⁵.

Dichas circunstancias cambiaron en muchos casos el tratamiento de las chinerías. De hecho, a partir aproximadamente de los años 30 del siglo XVIII no es infrecuente observar como las figuras chinas pierden dignidad, llegando a resultar cómicas, como cuando se sustituyen por monos vestidos con kimonos¹⁶⁶. Este tipo de motivos, denominados *singeries* o monerías, fueron adoptados por importantes ornamentistas y pintores de la época¹⁶⁷. Otro género de laca es aquel en el que se combinaban los asuntos extremo orientales con los autóctonos, recurriéndose a menudo a la temática pastoril inspirada en famosos pintores franceses de la época como Boucher, Gillot, Watteau o Lancret¹⁶⁸ o bien en otros artistas menos populares. En tercer lugar encontramos piezas decoradas con un repertorio exclusivamente occidental.

Queremos apuntar que no es fácil distinguir visualmente entre sí los objetos de los diferentes centros productores de laca europea, debido a que los distintos prototipos se

¹⁶¹ Huth, H., (1972), p. 29.

¹⁶² Kisluk - Grosheide, D., (1984-1985), pp. 85- 95.

¹⁶³ Kisluk - Grosheide, D., (1984-85), p. 87. Huth, H., (1972), p. 27. Para ampliar la información sobre los modelos para las chinerías de las lacas occidentales véase Kisluk - Grosheide D., (1984-1985), pp. 85-95. Consúltense asimismo Huth, H., (1972), pp. 27- 30 y Jacobson, D., (1993), pp. 60-79 para la *chinoiserie* en general.

¹⁶⁴ Huth, H., (1972), p. 29. Jacobson D., (1993), p. 79.

¹⁶⁵ Huth, H., (1972), p. 29.

¹⁶⁶ Ibídem nota anterior.

¹⁶⁷ Huth, H., (1972), p. 29. En el siglo XVIII, los europeos relacionaban estos animales con China y algunos pintores como Berain, Audran o el propio Watteau, los vistieron según la moda de París. Barbolini, E., (2004), p. 61. Jacobson, D., (1993), pp. 68, 70.

¹⁶⁸ Véase Huth, H., (1972), pp. 29, 30.

copiaban de unos países a otros. Tampoco encontramos diferencias significativas entre los motivos decorativos empleados. Esto se debía a que todas las lacas bebían de las mismas fuentes gráficas que se difundían por toda Europa. En lo que se refiere a los procedimientos tecnológicos, a pesar de que los talleres de los distintos focos de producción se basaban en las recetas y métodos publicados en tratados que se consultaban en todos los países, se han constatado ligeras diferencias sobre los métodos desarrollados en función de distintas cuestiones como las tradiciones particulares de cada zona geográfica, la accesibilidad o no a determinados materiales, etc¹⁶⁹. Así por ejemplo si en Inglaterra y Francia se utiliza con profusión en el aparejo el carbonato cálcico (CaCO_3), en España, o Portugal se prefiere el uso de sulfato cálcico, comúnmente denominado yeso (CaSO_4)¹⁷⁰. En todo caso, estas lacas se encuentran en fase de estudio, por lo que es mucho lo que nos queda por conocer aún de ellas.

Los procedimientos de lacado variaban asimismo en función de las distintas tipologías, de los diferentes soportes sobre los que se debía asentar los revestimientos lacados, así como de otros factores que escapaban a una clasificación general.

Por último, conviene recordar que la difusión de la laca europea no impidió, sin embargo, que la china y japonesa invadieran con fuerza el mercado europeo. De ahí que en 1701 los maestros lacadores británicos solicitaran a su Gobierno que limitara las importaciones de bienes orientales¹⁷¹.

2.2.2 Principales focos de producción en Europa

A continuación nos referiremos sucintamente al desarrollo de la laca en aquellos países europeos en los que ésta tuvo un carácter especialmente relevante. Excluiremos de aquí el caso español ya que sobre él tendremos ocasión de extendernos en el capítulo I de esta tesis.

2.2.2.1 Italia

Aunque en este país existieron en el pasado diversos centros de producción de laca, la veneciana es la laca italiana por antonomasia, por haber sido la más estudiada y de la que mayor número de ejemplares se conservan. De ahí que en nuestro trabajo le dediquemos mayor espacio que a las de otras regiones.

Venecia era una ciudad experta en la elaboración de barnices desde el siglo XIII¹⁷². De hecho, en 1238 aparece el primer documento en el que se reflejan una serie de normas para los barnizadores venecianos, conocidos con el nombre de *depentori*¹⁷³. Pero además, desde que Marco Polo llegó a China en dicha centuria, la *Serenissima* era el

¹⁶⁹ Tales matices diferenciadores solo pueden verificarse mediante análisis científicos.

¹⁷⁰ Un dato que las lacas comparten con las obras doradas.

¹⁷¹ Morena, F., (2009), p. 87.

¹⁷² Huth, H., (1972), pp. 2, 52.

¹⁷³ Huth, H., (1972), p. 2. Los *depentori* pertenecían a un gremio conformado por pintores, miniaturistas y doradores. Huth, H., (1972), p. 2. Santini, C., (2003), p. 44.

principal puerto europeo que mantenía contactos comerciales con Asia. Así, en la plaza de San Marcos se desarrollaba anualmente una feria, en donde se vendía todo tipo de ricos objetos asiáticos¹⁷⁴, entre los que se encontraban las preciadas lacas de Persia, Siria o Turquía¹⁷⁵.

Todo ello influyó probablemente en que, desde mediados del siglo XVI, los *depentori*, aprovecharan la experiencia acumulada en la confección de barnices para elaborar recetas con las que emular el aspecto de las piezas que llegaban del Cercano Oriente¹⁷⁶. De este modo, en un estilo que recibió el apelativo de *alla turchesa*¹⁷⁷ se realizaron encuadernaciones, escritorios, cajas, marcos, instrumentos musicales y otros objetos de tradición veneciana decorados con arabescos vegetales, lacerías y demás motivos propios de esta zona del mundo¹⁷⁸. Por su parte, los *depentori* que confeccionaban estos objetos pasaron a denominarse *depentori alla damasquina*¹⁷⁹.

Pero estas piezas, presentaban también elementos típicamente renacentistas¹⁸⁰ y no faltaban las aplicaciones de diferentes materiales preciosos como el cristal de roca o las piedras duras. Ejemplo de ello sería un prototipo de cajas veneciana que cita Huth; las *casse da pettini*, usadas para peines, cepillos¹⁸¹ y las *casse da conzar il cao*¹⁸² o *conze da cao*¹⁸³, que servían para contener los productos y utensilios destinados a teñir y decolorar los cabellos de las damas. A esta última tipología respondería según Huth una caja conservada en la actualidad en el Kunsthistorisches Museum de Viena¹⁸⁴. Se trata de un artículo de madera lacada de color oscuro con motivos dorados e incrustaciones de sardónice entre reservas geométricas en la parte externa y de lapislázuli en la parte interna de la tapa. No obstante, esta pieza ha sido catalogada por el museo como una arqueta - relicario¹⁸⁵ (fig. 2).

¹⁷⁴ Huth, H., (1972), p. 2.

¹⁷⁵ En 1571, el tratadista Leonardo Fioravanti afirmaba que los turcos lacaban sus flechas y arcos con una solución coloreada de pez griega (una de las definiciones empleadas para designar la colofonia) en aceite de linaza. Fioravanti, L., *Compendio di secreti rationali*, Venecia, (1571), p. 173. Cfr. Huth, H., (1972), p. 5.

¹⁷⁶ Huth, H., (1972), p. 2.

¹⁷⁷ Santini, C., (2003), p. 11.

¹⁷⁸ Bourne, J., "Europe and Russia" en AAVV., *Lacquer. An International History and Collector's guide*. The Crowood Press. Crowood House, (1984), pp. 173, 174. Santini, C., (2003), pp. 11, 22.

¹⁷⁹ Santini, C., (2003), pp. 11, 22.

¹⁸⁰ *Ibidem* nota anterior.

¹⁸¹ Huth, H., (1972), p. 6. Santini, C., (2003), p. 44.

¹⁸² *Cao* en veneciano viene de *capo* que en italiano significa cabeza. Huth, H., (1972), p. 5.

¹⁸³ Huth, H., (1972), p. 7. Santini, C., (2003), p. 44.

¹⁸⁴ Huth, H., (1972), p. 7.

¹⁸⁵ N° Inv: D 185. En el centro del interior de la tapa existe una miniatura realizada por el pintor flamenco Joris Hoefnagel (1542-1600) que muestra la ascensión de Cristo a los cielos. Leithe-Jasper, M., y

En este sentido, también vale la pena citar una serie de cofres de exquisita factura y pequeñas dimensiones realizados con laca, cristal de roca y aplicaciones de metal, estudiados por Álgvar González Palacios, que afortunadamente aún se conservan en distintas colecciones públicas y privadas¹⁸⁶.

Otro interesante ejemplar de laca de esta época que aún podemos contemplar es un virginal de 1571 existente en el Museo Victoria & Albert de Londres¹⁸⁷. Y de unos años antes, en concreto de 1558, es una extraordinaria arpa custodiada en la Galería Estense de Módena que fue encargada por Alfonso II de Este para que fuera tocada por su arpista de cámara Laura Pepperara¹⁸⁸.

Por último, cabe mencionar que en el Kunsthistorisches Museum de Viena existe un cofre de finales del siglo XIV o inicios del XV realizado en marfil tallado y taracea de certosina que presenta una pequeña base añadida de laca veneciana oscura con motivos dorados, probablemente del siglo XVI¹⁸⁹.

En el siglo XVII la laca veneciana debía de ser ya muy conocida. Al parecer un maestro lacador británico llamado William Smith escribió en 1616 una carta desde Roma a Thomas Howard, Lord de Arundel, solicitando trabajo, en la cual señalaba que, tras haber viajado por Italia, Alemania y Francia para profundizar en sus conocimientos, en la actualidad recibía encargos de lacas realizadas "a la manera China" que estaban muy de moda en Venecia¹⁹⁰.

Distelberger, R., *El Kunsthistorisches Museum de Viena. El Tesoro imperial y eclesiástico*. Scala Books. Londres, (1998), (Ed. cons. C. H. Beck. Munich, 2004). p. 80.

¹⁸⁶ González Palacios, A., *Arredi e ornamenti alla Corte di Roma*. Electa. Milán, (2004), pp. 42-48.

¹⁸⁷ N° Inv: 19-1887. <http://collections.vam.ac.uk/item/O70511/the-queen-elizabeth-virginal-spinet-baffo-giovanni/> (consulta de Mayo de 2011). Cfr. Edwards, R., (1964), p. 387. Huth, H., (1972), p. 10. Prueba de la importancia que se le concedía ya a los revestimientos de laca, es el hecho de que, en este instrumento figure la fecha de 1594 correspondiente al momento de su decoración. Dicho dato fue recientemente descubierto durante un proceso de restauración. Thornton, P., *Musical Instruments as Works of art*. Victoria and Albert Museum. Her Majesty's stationery office. Londres, (1982), pp. 5, 25. Thornton, P., *The Italian Renaissance interior 1400-1600*. Weindelfield and Nicolson. Londres, (1991), p. 99. Schellmann, N., "The Queen Elizabeth's Virginal Scribbles, Scratches and Sgarffito", *V& A Conservation Journal*, (2002), n° 42, pp. 9-11. www.vam.ac.uk/content/journals/conservation-journal/issue-42/the-queen-elizabeths-virginal-scribbles,-scratches-and-sgarffito/ (consulta de Mayo de 2011).

¹⁸⁸ <http://www.galleriaestense.org/opera/arpa-estense/> (consulta de Mayo de 2011). Véase capítulo III de esta tesis.

¹⁸⁹ N° Inv: KK 112.

¹⁹⁰ Huth, H., (1972), p. 13. Honour, H., "Lacche" en AAVV., *Ambre, avori, lacche, cere*. I quaderni dell'Antiquariato. Fabbri. Milán, (1981), p. 51. Santini, C., (2003), p. 14. Para Huth este artesano sería el primer lacador europeo conocido. Huth, H., (1972), p. 36. No obstante, esta opinión podría ponerse en tela de juicio debido a que, como veremos, en España existen nombres de artesanos del siglo XVI que podrían haberse ocupado, en mayor o menor medida, de labores de lacado. Véase cap. IV de esta tesis. Nótese como en esta cita se emplea ya la palabra laca para definir esta técnica decorativa.

Por su parte, en 1688, un hugonote francés llamado Maxime Misson, al visitar esta ciudad, manifestó en su libro de viajes que había constatado la existencia de un activo mercado de laca a todos los precios¹⁹¹:

*...La Lacque de Venise est comme on sçait en réputation: il en a à tout sorte de prix...*¹⁹²

Y en 1693, el cosmógrafo y cartógrafo veneciano Coronelli, se refirió a tres tipos de barnices con los que acabar sus globos terráqueos con la intención de que presentaran un brillo y consistencia similar a los de las lacas asiáticas. Con el primero se trataba de imitar el aspecto de la laca de los arcos de flechas turcos con goma de enebro, trementina, aceite de lavanda, aguardiente y benjui, entre otros materiales. Con el segundo, a base principalmente de goma laca y copal, se buscaba la apariencia de las lacas que llegaban de Extremo Oriente. El tercer barniz, inventado por Coronelli según se indica en el texto, que recibía el nombre de "barniz de la China" como el anterior, se confeccionaba con sandárac y aceite de abeto, entre otros ingredientes.

*...si metterà qui il modo di fare quella bella vernice, che usado d' adoptare i Turchi sopra i loro Archi, onde riescono lustrissime, overo l'altra ancora piu bella, chiamata volgarmente Vernice della China; e finalmente quella di Sandracca, che pure passa col nome de Vernice della China, ed e la più facile e meno dispendiosa...*¹⁹³

De esta época cabe destacar la existencia de una tipología de escritorios o *stipi* lacados con incrustaciones de mármoles antiguos procedentes de excavaciones arqueológicas. Estos muebles, de exquisita calidad, han sido atribuidos a un único taller veneciano integrado por maestros altamente especializados, capaces de combinar a la perfección los motivos tardo renacentistas con otros de influencia cercano oriental¹⁹⁴. A menudo presentaban las populares molduras rizadas u onduladas conocidas como *flamenlesisten*¹⁹⁵. Según Cesari estas obras se recubrían de barnices de sandárac que estaban enormemente valorados por parte del erudito - coleccionista de la época. Y

¹⁹¹ Huth, H., (1972), p. 52. Cfr. Morena, F., (2009), p. 116.

¹⁹² Misson, M., *Nouveau voyage D'Italie*. Chez Henry van Bulderen. La Haya, (1657). Vol. 3, p. 178.

¹⁹³ Coronelli, V., *Epitome cosmographica*. Colonia Julia Fanestris. Venecia, (1693), pp. 403, 404. Bonanni menciona a su vez una receta del padre Coronelli para hacer el *barniz de la China* a base de goma-laca, goma copal blanca y goma común. Bonanni, F., (Ed. cons. 1723), pp. 20, 72. Véase Ordóñez, C., Ordóñez, L., Rotaache, M., (Ed. cons. 1997), p. 232.

¹⁹⁴ Dos de estos escritorios se conservan en sendas colecciones públicas italianas; en el Palacio del Quirinale de Roma y en el Museo de Artes Aplicadas de Milán (*Civiche Raccolte d'Arte Applicata*). Cesari, P., "Storia del mobile Picto in Italia" en AAVV., *Mobili Dipinti*. Ícaro edizioni. Módena, (2004 a), pp. 30, 31. En el año 2006 una pieza de estas características apareció en venta en la feria de antigüedades de Madrid (Feriarte).

¹⁹⁵ Estos característicos elementos flamencos fueron ampliamente empleados en marcos de pintura y espejo, se difundieron por toda Europa, utilizándose con mayor intensidad en el sur de Alemania. Solían realizarse con cepillos de ebanistería especiales. Ordóñez, C., y Ordóñez, L., "El estudio histórico-científico en la restauración de muebles", en AAVV., *Investigación en Restauración y Conservación*. Actas del II Congreso del GEIIC. Barcelona, (2005), p. 3. Rodríguez Bernis, S., (2006), p. 244.

advierde que si ahora fueran eliminados por restauradores inexpertos, la obra se vería con ello enormemente dañada¹⁹⁶.

Antes de pasar a estudiar la laca veneciana del siglo XVIII, cabe añadir que, en su día, ciertos autores consideraron perteneciente a esta región el tablero de una mesa plegable, que poseyó el archiduque Fernando II del Tirol (1529-1595), con motivos del Cercano Oriente y algunos rasgos más propios de la China¹⁹⁷. No obstante, recientes estudios han situado su origen en Asia Occidental, en concreto en Golconda¹⁹⁸ o en Cochim¹⁹⁹. Esta pieza se conserva en la actualidad en el Museo de Artes Aplicadas de Viena (Österreichisches Museum für angewandte Kunst, más conocido como MAK)²⁰⁰ y a ella nos referiremos en el capítulo III de esta tesis.

Tal y como se ha mencionado anteriormente, el auténtico auge de la laca veneciana, no tiene lugar hasta el siglo XVIII, ésta vez inspirada en Extremo Oriente según el entusiasmo imperante en Europa por las *chinoiseries*²⁰¹. Esta moda llega a adquirir una importancia tan extraordinaria que, parafraseando a Levy, se convirtió en el símbolo de una época, en un estilo de vida²⁰², tanto de la nobleza como de la burguesía.

En cuanto a los artífices que se dedicaban a estos menesteres, es muy probable que recurrieran a la consulta del anteriormente mencionado tratado de Filippo Bonanni, publicado en 1720, una referencia fundamental, no solo para Italia sino también para el resto de Europa.

Lorenzetti afirma que en un documento parroquial veneciano de 1729, ya se hace referencia a un lacador de esta ciudad llamado Iseppo Tosello al que se le define como

¹⁹⁶ Cesari, P., (2004 a), pp. 30, 31. Consideramos enormemente válida la apreciación de Cesari a favor de la conservación de este tipo de bienes.

¹⁹⁷ La atribución de este mueble a Venecia no solo se basó en aspectos estilísticos y técnicos, sino también históricos, a saber: el archiduque lo recibió como regalo de su hijo el cardenal Andrea de Burgau, obispo de Brixen, quien visitó la ciudad en varias ocasiones, donde pudo haber adquirido la obra. Schlosser, J.V., *Die Kunst - und Wunderkammern*, Leipzig (1908), p. 64. Huth, H., (1972), pp. 4, 5. Huth, H., (1972), pp. 4, 5. Morena, F., (2009), pp. 42, 43. Bourne, J., (1984), p. 173. Jordán Gschwend, A., y Pérez de Tudela, A., (2003), p. 43. De Moura Carvalho, P., (2001 a), p., 137. AAVV., *Exotica. Os descobrimentos portugueses e as câmaras de maravilhas do renascimento*. Fundación Calouste Gulbenkian / Kunsthistorisches. Lisboa / Viena, (2001), p. 79.

¹⁹⁸ Jordán Gschwend, A., y Pérez de Tudela, A., (2003), p. 43. De Moura Carvalho, P., (2001 a) p. 137. La atribución de la mesa a dicha región, capital del reino de la dinastía Quth Shahi, entre 1507 y 1589, se debe a su semejanza con ciertos tejidos propios de la zona. Morena, F., (2009), pp. 42, 43.

¹⁹⁹ AAVV., *Exotica. Os descobrimentos portugueses e as câmaras de maravilhas do renascimento*. Fundación Calouste Gulbenkian. Lisboa / Kunsthistorisches museum, Viena, (2002), pp. 51, 178, 179. http://www.mak.at/sammlung/schausammlung/schausammlung_artikel/schausammlung_asien/schausammlung_asien_1?j-dummy=active&media_id=1350932543982 (consulta de Enero 2013).

²⁰⁰ N° Inv: 4958.

²⁰¹ En estos momentos se habían abandonado ya las tradicionales rutas comerciales con el Cercano Oriente a causa de las hostilidades de la potencia otomana. Santini, C., (2003), p. 14. Rispoli Fabris, A., (1974), p. 143.

²⁰² Levy, S., (1967), p. 11.

*depentore alla chinese*²⁰³. Otro profesional de este oficio sería Domenico Rosetti (1650-1736) quien trabajó para personalidades de alto nivel, como el *doge* de Venecia Francesco Morosini o el elector de Dusseldorf²⁰⁴.

Según Huth, hacia 1754 ya existían en Venecia unos veinticinco lacadores con taller propio, llegando al número de cuarenta y nueve en 1773²⁰⁵. En ocasiones los motivos decorativos de estas lacas se realizaban en estudios de pintores conocidos²⁰⁶.

La moda de la laca coincide con el estilo rococó y con la influencia francesa en todos los aspectos de la decoración. En estos momentos la vida de la nobleza se desenvuelve en ambientes de influencia parisina, en los que destacan los objetos lacados. Según Levy ello se debía, entre otras cosas, a la tradicional predilección de los venecianos por las superficies brillantes²⁰⁷.

Pero como sugiere Di Castro, quizá también fue apreciada la laca en Venecia por el hecho de que en esta ciudad escaseaba la madera para chapear²⁰⁸. Según Honour, en los talleres de lacado la mano de obra era económica. En su opinión, seguramente los mejores ejemplos de laca veneciana, como los famosos muebles verdes y oro que ahora se encuentran en la Ca' Rezzonico de Venecia, costaron menos que cualquier otro trabajo preciado de ebanistería²⁰⁹.

Determinados autores aportan información acerca del proceso de lacado de las obras venecianas, que responde en líneas generales a la del resto de los países europeos, hacen alusión al uso de una esencia leñosa, variedad del pino de Cadore, procedente de esta región montañosa del Véneto, conocida en Italia con el nombre de *cirmolo*²¹⁰. Se refieren asimismo al aparejo de sulfato o carbonato cálcico, aplicado en ocasiones sobre tela de lino con el fin de neutralizar los efectos de las contorsiones de la madera producidas ante los cambios atmosféricos²¹¹, a la realización del fondo, a la ejecución de los motivos decorativos, a veces realizados en relieve mediante la técnica de la

²⁰³ Lorenzetti, G., *Lacche veneziane del Settecento*. Cat. Exp. Carlo Ferrari. Venecia, (1938), p. 14. Santini, C., (2003), p. 18.

²⁰⁴ Morena, F., (2009), p. 116.

²⁰⁵ Huth, H., (1972), p. 55.

²⁰⁶ Jacobson, D., (1993), p. 113.

²⁰⁷ Levy, S., (1967), p. 12.

²⁰⁸ Di Castro, D., (Ed. cons. 1983), p. 754. Honour, H., (1981), p. 55.

²⁰⁹ Honour, H., (1981), p. 55.

²¹⁰ Se trata de una madera ligera, compacta y poco sensible a los cambios térmicos. Honour, H., (1981), p. 54. Para trabajos especiales también se podía emplear el nogal. Santini, C., (2003), p. 19. Cesari, P., (2004 a), p. 41.

²¹¹ Morazzoni, G., *Il mobili veneziano del '700*. Görlich. Milán, (1958), pp. 25, 26. Santini, C., (2003), pp. 19, 20, 54. Cesari, P., (2004 a), p. 41. Honour, H., (1981), p. 54.

pastiglia o pastilla²¹² y por último a la aplicación de las distintas capas de barniz transparente o coloreado que se iban dejando secar entre sí²¹³. Tras esta fase del lacado, que debía ejecutarse en un ambiente templado y aislado del polvo²¹⁴, se procedía finalmente al pulimento de la superficie. Un proceso lento y laborioso que a menudo incluía el uso de tampones embebidos en aceite²¹⁵.

La laca podía aplicarse a los objetos más variados; desde las góndolas a los elementos de arquitectura interior como puertas o *boiseries*. De los instrumentos musicales (principalmente clavicordios, clavicémbalos²¹⁶ o salterios) a los objetos domésticos: bandejas²¹⁷, cómodas, consolas²¹⁸, asientos, burós, tocadores, escupideras, costureros, fuelles de chimenea, candeleros, los famosos moros venecianos que ejercían de portacartas o de portacandelero, etc.²¹⁹. También abundaban los objetos personales: cajas de aseo, de lunares o pestañas, los abanicos, cepillos, juguetes o marionetas²²⁰, y no faltaba el calzado²²¹, muy útil para las crecidas de agua venecianas.

²¹² Honour, H., (1981), p. 55. Santini, C., (2003), p. 20. Cesari, P., (2004 a), p. 41. Sobre la pastilla véase cap. IV de esta tesis. También Paolini, C., *Glossario delle tecniche artistiche e del restauro*. Edizioni Palazzo Spinelli. Florencia, (2005), p. 255.

²¹³ Honour, H., (1981), pp. 55. Algunos autores afirman que se podían aplicar de quince a dieciocho capas en un período de tiempo de dos semanas. Santini, C., (2003), p. 20. Cesari, P., (2004 a), p. 41. Ignoramos la fuente de la que estos historiadores extraen tales datos, ya que no la citan. Evidentemente el número de estratos de barniz no sería siempre el mismo, sino que variaría en función de múltiples factores y cabe precisar que solo en ocasiones y, mediante la realización de análisis científicos, es posible determinar este dato. Por su parte, son muchas las voces que se han referido al uso de la sandraca como uno de los principales ingredientes de la laca veneciana, una resina de uso tradicional en la *Serenissima*. Huth, H., (1972), p. 52.

²¹⁴ Santini, C., (2003), p. 20.

²¹⁵ Santini, C., (2003), p. 20. Véase cap. IV de esta tesis. Los lacadores venecianos jugaron con ventaja con respecto a otros países europeos, precisamente por la mencionada experiencia acumulada en esta región en lo que se refiere a la confección de barnices. Según Santini, dicha experiencia influiría en que no se esforzaran demasiado por intentar descubrir las técnicas extremo orientales. Santini, C., (2003), p. 50, nota 104. Freitas Morna, T., (2001), p. 192. Véase Ordóñez, C., Ordóñez, L., Rotaecche, M., (Ed. cons. 1997), p. 232.

²¹⁶ En la Ca' Rezzonico de Venecia se conserva un clavicémbalo de laca verde probablemente realizado en esta ciudad. Sin embargo, para ciertos historiadores es originario de Urbino. O' Brien, G., "The use of simple geometry and the local unit of measurement in the design of Italian stringed keyboard instruments: an aid to attribution and to organological analysis". http://www.claviantica.com/Geometry_files/Italian_geometry_limitations.htm#_edn64 (consulta de Octubre de 2014)

²¹⁷ Existía una enorme variedad de bandejas. Como dato anecdótico destacamos aquí las destinadas a contener los guantes de los invitados a las recepciones sociales, algo que se llevaba a efecto como señal de hospitalidad por parte del anfitrión. Santini, C., (2003), p. 55, nota 157.

²¹⁸ Característico de Venecia es el hecho de que las encimeras de mármol de las cómodas y consolas, no apoyen en la estructura del mueble sino que se inserten en ella. Cabe destacar, en este sentido, que muchas de las que presentan las cómodas de la Ca' Rezzonico son de piedra de ágata. Otras veces estos elementos eran de madera pintada o lacada a imitación del mármol o el jaspe.

²¹⁹ Santini, C., (2003), p. 25. Barbolini, E., (2004), p. 63.

²²⁰ Entre ellas destacan las que forman parte del teatro de la Casa *Girmani ai Servi* custodiado en la Ca' Rezzonico de Venecia o las del Museo Civico d'Arte Industriale e Galleria Davia Bargellini de la ciudad

En cuanto al estilo de los motivos decorativos empleados en la laca de la *Serenísima* de estas épocas, mayoritariamente se reproducen los modelos de China y Japón²²² al igual que en el resto de Europa. Sin embargo, aquí la fantasía personal del artesano se acusa de modo muy evidente y, en opinión de Lorenzetti, con el tiempo se va incrementando²²³. De esta manera, llega un momento en que las escenas de la vida cotidiana veneciana se mezclan con la inspiración exótica y las chinerías se vuelven ahora cómicas²²⁴. En ellas, como comenta Morazzoni, sus chinos comparados con los auténticos resultan falsos pero están llenos de vida y de alegría. Las escenas que se representan, de un lujo fantástico, recuerdan a las fiestas venecianas de carnaval²²⁵.

Entre las figuras representadas destacan los mandarines con coleta en forma de serpiente o con rodetes en la cabeza²²⁶ y largos bigotes, acompañados de siervos con parasoles o con bandejas que soportan recipientes humeantes, tampoco faltan las damas lujosamente ataviadas. Todo ello en jardines de tipo oriental y entre pagodas. También hay fumadores de opio, bailarinas, princesas tártaras y siervos mongoles²²⁷. La fauna recuerda al Lejano Oriente recurriéndose a menudo a la representación de elefantes, pavos, papagayos, monos, etc.²²⁸.

Otro género de laca veneciana era el que se inspiraba en la poesía pastoril y en las pinturas de artistas italianos del momento como Ricci, Zais, Zucarelli, Diziani o Tiépolo²²⁹. En este tipo de artículos las escenas idílicas, campestres o de la vida mundana del momento conservan un carácter fantástico, con una extraña perspectiva orientalizante²³⁰ y personajes ataviados con indumentaria asiática que cruzan las piernas de manera antinatural

de Bolonia. Santini, C., (2003), p. 5, nota 158. Hemos tenido ocasión de contemplar ambos grupos de marionetas con motivo del desarrollo de esta tesis.

²²¹ Honour, H., (1981), pp. 54, 55.

²²² Barbolini, E., (2004), p. 63.

²²³ Lorenzetti, G., (1938), p. 14.

²²⁴ Santini, C., (2003), p. 20, p. 54, nota 127. Este cambio de actitud hacia la cultura oriental se basó en gran parte en la bula emitida en 1704 por el papa Clemente XI decisivamente hostil al confucianismo. Huth, H., (1972) pp. 29, 30. Santini, C., (2003), p. 54, nota 127.

²²⁵ Morazzoni, G., *Lacche veneziane del secolo XVIII*. Dédalo. Milán / Roma, (1925), p. 642.

²²⁶ Estos peinados se aprecia en algunas de las figuras presentes en las famosas cómodas que se conservan en la sala de laca verde de la *Ca' Rezzonico* de Venecia.

²²⁷ Morazzoni, G., (1925), p. 643. Santini, C., (2003), p. 22.

²²⁸ Morazzoni, G., (1925), p. 643.

²²⁹ Lorenzetti, G., (1938), p. 14. Santini, C., (2003), pp. 22, 23.

²³⁰ Levy, S., (1967), p. 15.

Ahora se amplía considerablemente la paleta del lacador y encontramos fondos de laca de variadas tonalidades dentro de las gamas de rojo, verde y amarillo que se definen mediante términos variopintos: "rojo coral", "rojo ceralaca"²³¹, "verde oliva", "verde pastel", "amarillo intenso", "amarillo crema". Pero también se emplean los azules, los rosas o los violeta delicados²³².

También tuvo auge en Venecia el estilo floral a base de geranios, una amplia gama de rosas de todos los colores, margaritas u otras flores campestres, etc ²³³. Parafraseando a Morazzoni, la fauna se representa aquí de una forma muy natural, siendo frecuentes los pájaros, las mariposas o los coleópteros que vuelan de flor en flor²³⁴.

El mueble más típico de laca floral es la cómoda. Según Levy en ellas se consigue un admirable equilibrio entre el *marangone* o ebanista que lo fabrica, el entallador y el lacador²³⁵. En ocasiones las tallas de estos muebles, en vez de dorarse, se lacaban en colores claros.

Abundaban asimismo en la *Serenissima* las sillas decoradas en este estilo, principalmente a partir de mediados del siglo XVIII, y no es posible encontrar una igual a otra, lo que, en palabras de Levy, es testimonio de que el lacador veneciano nunca copia, ni siquiera a sí mismo, sino que siempre crea algo nuevo²³⁶.

Finalmente, cabe indicar que a veces podían mezclarse dos o más géneros distintos en una misma obra²³⁷.

Dentro de la laca veneciana podemos destacar una variante de la misma conocida como *arte povera*, *lacca povera*, *lacca contrafatta*, *industria povera*, etc. Este estilo se difunde en el siglo XVIII, aunque ya existía en la centuria precedente, no solo en Venecia, sino también en otros lugares europeos como París²³⁸. Surge con el objetivo de responder, con un coste menor a la incesante demanda de objetos lacados existente en la época²³⁹.

²³¹ Este nombre viene del colorante rojizo que se extrae de la goma laca. Véase De Moura Carvalho, P., (2001 a), p. 133 y cap. IV de esta tesis.

²³² Santini, C., (2003), p. 56, nota 135.

²³³ Lorenzetti, G., (1938), p. 14.

²³⁴ Morazzoni, G., (1925), p. 663.

²³⁵ Levy, S., (1967), p. 17.

²³⁶ Levy, S., (1967), p. 19.

²³⁷ Este sería el caso de las puertas de laca amarilla en estilo floral y chinesco ejecutadas por Tiépolo en el siglo XVIII para la Ca' Rezzonico de Venecia, una de las cuales, decorada tanto por el envés como por el revés, se encuentra aún en dicho palacio. Véase Santini, C., (2003), pp. 57, 67.

²³⁸ Santini, C., (2003), p. 23. Cesari, P., "La lacca povera e la calcografia dei Remondini" en AAVV., *Mobili Dipinti*. Ícaro edizioni. Módena, (2004 b), p. 67.

²³⁹ Levy, S., (1967), p. 16.

Consistía en encolar en la superficie del objeto a decorar, figuras recortadas de grabados ejecutados en papel, especialmente fino, que venían después recubiertos de diversas manos de barniz²⁴⁰. No era infrecuente que estos recortables, habitualmente coloreados a mano, ya que todavía no se habían inventado las técnicas calcográficas del color, se confeccionaran específicamente para ser utilizados con este método. Varios famosos talleres de grabado como los de Marco Ricci, Giuseppe Zaiss, Francesco Zucarelli, Amigoni, Teodoro Viero, Giuseppe Wagner o los Remondini de Bassano²⁴¹, destinaron parte de su sistema productivo a ello.

Entre los objetos de *arte povera* -en su mayoría muebles y en segundo lugar instrumentos musicales- se encuentran algunos muy valorados. Para Levy el adjetivo *povera* solo indicaba el menor coste de producción de los mismos, con respecto a los de laca convencional²⁴². Esto se debía a que, si bien el precio de los grabados era elevado, el proceso técnico requería de un menor tiempo de ejecución.

Los ejemplares más ricos de *lacca povera* están decorados incluso por la parte interna de las puertas y de las tapas abatibles. A menudo lo hacían en tonos diferentes de los del exterior, lo que según Levy contribuía a provocar sorpresa y maravilla en quien manipulaba estos objetos²⁴³.

Las lacas monocromáticas constituyeron otro género veneciano²⁴⁴. En opinión de Levy, aquí el lacador mostraba su excepcional dominio en extender la laca en las superficies más difíciles y sobre las formas más complicadas, (a diferencia de los artífices holandeses e ingleses que buscaban, por el contrario, superficies lisas). En este tipo de lacas el fondo solía ser claro y a veces para aumentar el efecto luminoso, se embutían en él trozos de espejo²⁴⁵.

²⁴⁰ Ordóñez, C., Ordóñez, L., Rotaèche, M., (Ed. cons. 1997), p. 232. Para el encolado de los mismos podían emplearse diferentes tipos de adhesivo como la cola de pescado o la goma arábiga. Watin aconsejaba el uso del primer tipo de cola. Watin, J. F., (Ed. cons. 1776), p. 283. Lorenzetti, G., (1938), p. 15. Ordóñez, C., Ordóñez, L., Rotaèche, M., (Ed. cons. 1997), p. 232. Pero los recortables también podían adherirse directamente a la superficie húmeda de la laca.

²⁴¹ Di Castro, D., (Ed. cons. 1983), p. 755. Dicha tarea era realizada en Venecia por los *miniadori*, un grupo de artesanos pertenecientes al *arte dei depentori*. Santini, C., (2003), p. 54, nota 143. Morazzoni, G., (1925), p. 663. Cesari, P., (2004 b), p. 67. Santini, C., (2003), p. 25. No obstante, es preciso indicar que los Remondini plagiaron grabados de otras calcografías de Augsburgo, Roma, el Tirol o Inglaterra (en este país destacó la calcografía londinense de Robert Sayer). Además, en 1780 una serie de grabadores de la Remondini de Bassano abandonaron la tipografía y se dispersaron por Europa, multiplicándose las replicas de los grabados de Bassano en lugares como Roma, Rusia e Inglaterra. Cesari, P., (2004 b), p. 71. Por otra parte, se conocen los nombres de famosos artífices que ejecutaron grabados para el *arte povera* en el siglo XVIII, como Martin Engelbrecht en Augsburgo, o Louis Crépy en París. Kisluk - Grosheide, D., (2006), p. 98. Maindret, M., "Laca Contraffatta (ou Arte Povera)". www.meublepeint.com/laccacontraffatta.htm (consulta de Agosto de 2011).

²⁴² Levy, S., (1967), p. 16.

²⁴³ Levy, S., (1967), p. 17.

²⁴⁴ Santini, C., (2003), pp. 23, 136, 137, 176, 185.

²⁴⁵ Levy, S., (1967), pp. 19, 20.

Cabe señalar que el método de la venturina, a imitación del *makie* japonés, también fue frecuente en Venecia. Consistía en la aplicación de polvo de diferentes metales, principalmente plata, bronce o cobre sobre la superficie húmeda de la laca, generalmente en los fondos y los bordes. Recibía esta denominación debido a que con ella se conseguía producir un efecto estético similar al de la piedra dura marrón - rojiza así llamada o también al de un vidrio de Murano con reflejos dorados denominado vidrio aventurinino o aventurina²⁴⁶. A esta técnica nos referiremos ampliamente a lo largo de esta tesis.

Durante los últimos años del siglo XVIII, coincidiendo con la entrada del Neoclasicismo, la moda de los objetos lacados decayó en la *Serenissima* y la situación de los lacadores se tornó precaria. En 1771 los artífices que empleaban los métodos tradicionales denunciaron al "Inquisidor de las Artes", el exceso de obras de *arte povera* y el intrusismo de algunos pintores que se aprovechaban de su fama para competir con ellos en estas tareas. Un ejemplo al respecto lo tendríamos en el trabajo que llevó a cabo Tiépolo en las puertas de la Ca' Rezzonico²⁴⁷. Por todo ello los *depentori* se empezaron a ocupar de trabajos secundarios o desaparecieron. Será necesario llegar al final del siglo XIX para que vuelva a surgir interés por las lacas en Venecia²⁴⁸.

Como se ha dicho, aunque la laca veneciana es la más conocida²⁴⁹, en el resto de Italia existieron otros centros activos de producción como Roma, Génova, Piamonte, Sicilia o Lucca. Fue famosa por ejemplo la laca genovesa o *vernice della Maddalena*, así llamada por un taller de lacado existente frente a la iglesia que adoptaba este nombre. A este respecto podemos traer aquí a colación la afirmación del astrónomo francés Le François de Lalande quien, al visitar la ciudad en 1765, comentó lo siguiente:

*...Les boîtes de vernis se sont très - bien à Gênes; la boutique d'un Vernisseur, en face de l' Eglise de la Magdeleine, a eu tant de réputation, il y a une vingtaine d'annes, q' on dit encore la vernice della Madalena...*²⁵⁰

Para ciertos autores la laca genovesa se distingue por sus finos aparejos o incluso por la ausencia de los mismos²⁵¹. También existen reiteradas alusiones al escaso número de estratos de barniz resinoso que se aplicaba a la superficie²⁵².

²⁴⁶ Santini, C., (2003), p. 43. nota 28. Sobre la venturina véase cap. IV de est tesis.

²⁴⁷ Morazzoni, G., (1925), p. 664. Santini, C., (2003), pp. 57-67.

²⁴⁸ El masivo surgimiento de publicaciones en torno al tema de la laca estimuló el interés de los coleccionistas americanos por ella y simultáneamente se desarrolló una intensa actividad de falsificaciones que perdura hasta nuestros días. Santini, C., (2003), p. 35.

²⁴⁹ De hecho, durante mucho tiempo la mayor parte de la laca italiana se ha venido considerando veneciana, descubriéndose después que un elevado número de atribuciones eran dudosas. Honour, H., (1981), p. 53.

²⁵⁰ De Lalande, J. J., *Voyage d' un François en Italie. Fait dans les Années 1756 & 1766*. Chez La Veuve Desaint Libraire. Venecia / París, (1759), p. 512. Cfr. González Palacios, A., *Il mobile in Liguria*. Sagep. Génova, (1996 a), p. 211.

²⁵¹ Santini, C., (2003), p. 33. H., (1972), p. 59. González Palacios, A., (1996 a), p. 211.

²⁵² Santini, C., (2003), p. 33. González Palacios, A., (1996 a), p. 211. Cesari, P., (2004 a), p. 41.

Con frecuencia, en los objetos de laca genovesa las superficies monocromáticas se combinaban con la talla dorada. Pero también se recurría en ellos al uso de esquemas decorativos de temática pastoril que se repartían por todo el mueble sin respetar su morfología, con un repertorio primaveral a base de guirnalda de flores, pájaros, insectos, etc. Esta laca a menudo adoptaba tonalidades claras de azul, ocre o amarillo²⁵³. Entre los ejemplos de laca genovesa conservada en la actualidad podemos destacar dos consolas de la villa della Rovere de Albisola (Savona)²⁵⁴ y un espléndido un órgano de la Catedral de Savona²⁵⁵.

Con respecto a los objetos de laca piamontesa, éstos eran fácilmente confundibles con los venecianos en lo que a decoración se refiere, aunque en ellos los motivos aparecen más espaciados entre sí. También se ha dicho que en las piezas piamontesas, como sucedía con las genovesas, las preparaciones eran más bien finas y que solían presentar escasos estratos de barniz²⁵⁶.

Un notable ejemplo de laca piamontesa lo tenemos en la obra que Pietro Massa realizó, bajo encargo de Filippo Juvarra, para acompañar las lacas chinas dispuestas en las paredes de la sala de las lacas o gabinete chino del Palacio Real de Turín²⁵⁷. O también en el gabinete que el taller de este artífice ejecutó en una villa de las afueras de esta ciudad entre 1740 y 1750, conservado hoy en día en el Nelson Atkins Museum of Art de Kansas City²⁵⁸.

En cuanto a la laca napolitana, ésta se distingue por su tendencia al monocromatismo con presencia de motivos dorados y corleados²⁵⁹, mientras que la siciliana se caracteriza por el intenso colorido de los fondos que resaltan con la decoración de pastilla, a menudo plateada o corlada con barnices amarillentos que imitaban el oro²⁶⁰. Los objetos sicilianos también destacan por la aplicación de ricos materiales como nácar, marfil, coral o acero palermitano²⁶¹.

²⁵³ Bourne, J., (1984), p. 177.

²⁵⁴ González Palacios, A., (1996 a), p. 214.

²⁵⁵ <http://www.piccaluga.org/pubblicazione.html> (consulta de Enero de 2014)

²⁵⁶ Santini, C., (2003), p. 28. Constantino Fioratti, H., (2004), pp. 156, 158.

²⁵⁷ Barbolini, E., (2004), p. 63. Jacobson, D., (1993), p. 115. Morena, F., (2009), p. 165. AAVV., *Pollenzo. Una città romana per una "real villeggiatura romantica"*. L'artistica editrice. Asti, (2004), p. 263.

²⁵⁸ Futter, C. L., y Twilley, J., "Chinoiserie in northern Italy- japanned decoration in a rare eighteenth century piedmontese gabinetto in the Nelson-Atkins museum of art". *Furniture History*, (2010). Vol. 46, pp. 137-155.

Véase http://www.nelsonatkins.org/art/CollectionDatabase.cfm?id=12453&theme=dec_arts (consulta de Agosto de 2011)

²⁵⁹ Sobre las corlas véase cap. IV de esta tesis.

²⁶⁰ Santini, C., (2003) p. 33. Cesari, P., (2004 a), p. 43.

²⁶¹ Cesari, P., (2004 a), p. 43.

En cuanto a la Toscana, no faltan testimonios que apuntan a la existencia de una temprana escuela florentina inspirada en el Próximo Oriente, que se mezcla con rasgos propios de las lacas chinas y japonesas. De hecho curiosamente en ciertas piezas se descubren motivos decorativos que recuerdan a lo *namban*²⁶².

En la Colección Chigi Saracini de Siena hemos tenido ocasión de examinar visualmente dos interesantes muebles de laca florentina de finales del siglo XVI o inicios del XVII, en concreto una mesa y un escritorio. La mesa, ubicada en el *salotto sassetta* es de laca negra y presenta motivos naturalistas de fauna y flora dorados entre reservas con escenas de carácter oriental. Se ha podido comprobar que se perciben las vetas de la madera bajo la laca, lo que indicaría que los estratos de pintura y barniz son escasos y finos e incluso podría darse el caso de que no exista preparación²⁶³.

El escritorio, de forma trapezoidal y frente de gavetas semeja a los españoles de esta época, aunque carece de tapa abatible al frente. Su estructura de madera de nogal, caoba y roble se reviste de una laca de fondo oscuro con motivos naturalistas dorados y coloreados. Por su parte, la decoración denticulada dorada de los bordes de las gavetas y del frente de la caja del escritorio, nos recuerda a lo *namban*²⁶⁴. También existe laca florentina en el Palacio Mozzi Bardini y en el Palacio Pitti de Florencia²⁶⁵.

En determinados documentos toscanos de los siglos XVI, XVII e inicios del XVIII se mencionan algunos objetos -lechos²⁶⁶, asientos, bandejas²⁶⁷, cajas²⁶⁸, escritorios, mesas, etc- presumiblemente decorados con este tipo de laca²⁶⁹. A menudo aparecen descritos como *verniciatti all'indiana, di vernice d'india, di giappone, della Cina, dipinte alla cinese*, etc. Ejemplo de ello sería el inventario del guardarropa de los Medici del Palacio Pitti de 1713, en el que se describen los muebles y otros objetos pertenecientes al príncipe Fernando de Toscana. Con frecuencia las obras señaladas en este documento son de color negro con decoraciones doradas y en algún caso se menciona el nácar:

²⁶² Morena, F., (2009), pp. 46, 47.

²⁶³ Morena, F., (2009), pp. 43,44, 45. Según Colle y Sisi esta mesa fue adquirida por Galgano Saracini en el siglo XIX y podría corresponder a la que se describe en el inventario de 1819 del palacio como *tavolino grande Cinese con Figure, Paesi, Animali, Fiori, Arabeschi, ecc. Graffito d'oro*. Colle, E., y Sisi, C., *Palazzo Chigi Saracini a Siena*. Silvana Editoriale. Milán, (2005), p. 27. En el año 2000 Colle había definido esta mesa como de madera pintada de negro con *lumeaggiatura*. Colle, E., *Il Mobile barocco in Italia. Arredi e decorazione d'interni dal 1600 al 1738*. Electa. Milán. (2000), p. 159.

²⁶⁴ Morena, F., (2009), p. 47, fig. 28.

²⁶⁵ Morena, F., (2009), p. 46.

²⁶⁶ González Palacios, A., "Trionfi barocchi a Firenze" en AAVV., *Il mobili di Palazzo Pitti. Il periodo dei Medici (1537-1737)*. Dirigido por Enrico Colle. Centro Di/ Umberto Allemandi & C. Florencia, (1996 b), p. 38. Morena, F., (2009), p. 46.

²⁶⁷ González Palacios, A., (1996 b), p. 39.

²⁶⁸ Morena, F., (2009), p. 46, fig. 26.

²⁶⁹ Colle, E., (2000), p. 158.

...Sei sgabeletti di legno torniti ed intronati verniciatti di nero rabeschiati d'oro all indiana, con sedere e spalliera intrecci di canna d'india rapportatovi sopra...²⁷⁰

...Un tamburello di vernice d'india intarsiato in parte di madreperla a foglie di alberi, tochi d'oro...²⁷¹

...Sei piattini di legno di vernice nera di Giappone, miniati in parte d'oro...²⁷²

...Due torcieri di legno torniti con Piedi in triangolo, tutti verniciati alla cinese, e rabeschiati...²⁷³.

Según Morena, en los *Ricettari del Fondo Palatino* conservados en la Biblioteca Nacional Central de Florencia existen algunas recetas florentinas para la elaboración de laca a imitación de aquella oriental, de la primera mitad del siglo XVII²⁷⁴.

Entre los artífices que practicaron esta técnica en Toscana destaca el pintor flamenco Giusto Lampe, quien en 1618 acudió a Florencia para decorar muebles *all'indiana*, así como para impartir conocimientos a sus discípulos, entre los que se encontraba un cierto Virgilio Lotti²⁷⁵. Un tercer lacador que trabajó en esta ciudad durante el siglo XVII fue Francesco Sacconi, quien el 5 de Abril de 1689 lacó dos biombos para el príncipe Fernando de Medici²⁷⁶.

...Il Ser^{mo} principe di Toscana deve dare a me Francesco Sacconi pittore...Per avere dipinto due paraventi con rabeschi ombrati a olio sopra l'oro, e per aver datogli la vernice all'indiana²⁷⁷.

Por su parte, parece ser que ya en 1586 la corte de los Medici había encargado al entallador Dionigi di Matteo Nigetti y a Bartolo di Venecia decorar con laca seis ménsulas para estatuas de la tribuna de los Uffizi procedentes del *studiolo* de Francisco I en el Palazzo Vecchio de Florencia²⁷⁸. Y en opinión de Colle, en 1595 ya existían en el Palacio Pitti dos mesitas ejecutadas con este tipo de decoración por un cierto Samuel Sognana²⁷⁹.

²⁷⁰ ASF. G.M, f. 1222. c. 363 v °. Cfr. González Palacios, A., (1996 b), p. 37.

²⁷¹ ASF. G.M, f. 1222. c. 364 r °.

²⁷² ASF. GM, f. 1222. c. 375 v°.

²⁷³ ASF. GM, f. 1222. c. 37 r°. González Palacios, A., (1996 b), p. 35.

²⁷⁴ Morena, F., (2009), p. 46.

²⁷⁵ González Palacios, A., (1996 b), pp. 288, 289. Colle, E., (2000), p. 158. Morena, F., (2009), p. 46. Aschengreen Piacenti, C., *Artisti alla Corte granducale*. Cat. Exp. Florencia, (1969), p. 147.

²⁷⁶ Véase González Palacios, A., (1996 b), p. 299.

²⁷⁷ ASF. G. M, f. 948, ins. VI, c. 580. (Carta de Francesco Sacconi). Nótese como se emplea aquí la palabra *dipinto* en alusión a la acción desyñada a lacar dos biombos. Véase cap. II de esta tesis.

²⁷⁸ Colle, E., (2000), p. 158. Morena, F., (2009), pp. 46, 47, fig. 25.

²⁷⁹ Colle, E., (2000), p. 158.

En el siglo XVIII aparecen otros nombres de lacadores florentinos como el de Giovanni Stella²⁸⁰, quien el 8 de Octubre de 1718 solicita al guardaropa general de la corte de Toscana ser pagado por haber lacado varias patas de sillas y taburetes, una labor que define con la expresión *aver dato la vernice*:

*...aver dato la vernice a otto fusti di seggiole tutti intag^{ti}, che quattro neri, e quattro rossi e dorati tanto d' avanti che di dietro con oro macinato, con varie figure e lavori colorite alla cinese...*²⁸¹

*...aver dato la vernice a quattro fusti di sgabelletti tutti intag^{ti} che due rossi in tutto sim^e alle su d. seggiole...*²⁸²

Otro artífice que trabaja para la corte florentina, ya en manos de los Lorena, es Nunziato Baldocchi. Este artífice presenta en 1765 una cuenta por lacar cuatro tocadores de madera para el Palazzo della Crocetta²⁸³:

*...quattro toilettes di legno quadre tutte verniciate e dipinte alla cinese che una con fondo scuro, una rosso, una turchino, l'altra verde...*²⁸⁴

Por su parte, Colle cita los nombres de otros lacadores florentinos como Gaetano Dini, Giovanni Nicola Valentini o Fabio Orlandini, quienes, al parecer, realizaron obras para el Palacio Pitti durante la segunda mitad del siglo XVIII²⁸⁵.

En cuanto a la laca de la región de la Emilia Romagna, ésta se distingue por el empleo del marrón como color de fondo, con motivos dorados, a menudo corlados o plateados. Ejemplo de ello serían los muebles firmados por Alfonso Torreggiani (1682-1764) que se conservan en la villa Malvezzi de Bagnarola, cerca de Bolonia, realizados entre 1736 y 1750²⁸⁶.

Para acabar con la laca italiana dedicaremos unas palabras a los carruajes. Estos adquirieron una enorme fama en toda Europa y se exportaron a distintos países como España, sobre todo desde la segunda mitad del siglo XVIII y durante la siguiente centuria.

²⁸⁰ González Palacios, A., (1996 b), p. 303.

²⁸¹ ASF. G. M, f. 1263, ins. V, c. 445.

²⁸² Ibídem nota anterior.

²⁸³ Este palacio era la residencia florentina de Maria Magdalena de Medici, hermana de Cosme II de Medici.

²⁸⁴ ASF. IRC, f. 1370, ins. V, c. 362. Cfr. Colle, E., *I mobili di Palazzo Pitti. Il primo periodo lorenese*. (1737-1799). Centro Di / Umberto Allemandi & C. Florencia. (1992), p. 210.

²⁸⁵ Colle, E., (1992), pp. 217, 236, 245.

²⁸⁶ Cesari, P., (2004 a), p. 42.

En el inventario del *guardarropa mediceo* de 1713 se describen varias carrozas lacadas cuyas cajas presentan distinto tipo de ornamentación, no faltando las de fondo dorado²⁸⁷, en alguna ocasión se indica incluso la técnica de dorado empleada. Este sería el caso del segundo ejemplo aquí transcrito en el que se utiliza la expresión *dorata a mordente*; es decir dorada al aceite:

*...Una carroza...con casa de legno intagliata, e tutta dorata dipinta con varie figurette alla chinese, e rabesco atorno di piu colori...*²⁸⁸

*...Una carroza con cassa tutta dorata a mordente e dipinta a festoni...*²⁸⁹

Por su parte, en el inventario de la Real Escudería del Palazzo della Crocetta de 1802 se reseña un elevado número de carruajes con cajas lacadas de distintas formas y colores, entre los que se incluían, como en el inventario anterior, los de fondo dorado o plateado. De este último tipo es la primera carroza reseñada.

*...Carroza...fondo argentato glassé verde con varie figure rappresentati le arti liberali...*²⁹⁰

*...carroza con Scoca fondo rosso con figure alla chinese...*²⁹¹

*...Birlocho con:...Scoca fondo d'oro dipinto due stema Reali...*²⁹²

En cuanto a las sillas de mano lacadas, éstas constituían en Italia importantes elementos de prestigio²⁹³ durante los siglos XVIII y XIX, destacando aquellas napolitanas²⁹⁴. De hecho, famosos pintores de la Campania del momento como Diano, De Mura²⁹⁵, Falciatore, Fischetti o Solimena, colaboraron en los ornamentos pictóricos de las mismas²⁹⁶. Con frecuencia, la laca de muchas de las sillas de mano elaboradas en este

²⁸⁷ Véase cap. IV de esta tesis.

²⁸⁸ ASF. GM, f. 1222. c. 399 vº.

²⁸⁹ ASF. GM, f. 1222. c. 398 vº.

²⁹⁰ ASF. IRC, f. 3180.

²⁹¹ *Ibidem* nota anterior.

²⁹² *Ibidem* nota anterior.

²⁹³ Algunas sillas de manos se usaron para la administración del viático cuando decayó el uso civil de las mismas.

²⁹⁴ De estos vehículos hablaban con admiración los viajeros de la época, entre ellos el español Leandro Fernández Moratín, quien se refirió a la magnificencia de sus lacas. Morena, F., (2009), p. 196.

²⁹⁵ Véase cap. III de esta tesis.

²⁹⁶ AAVV., *Museo di Capodimonte*. Touring Club italiano. Nápoles, (2004), p. 169. Determinados autores consideran posible que ciertas pinturas sobre tabla de algunos de los artistas mencionados, sean en realidad piezas de sillas de manos o de carruajes. Este podría ser el caso del cuadro de Fedele Fischetti que se subastó en Liveauctioneers en Junio de 2012 (Lot 22). <http://www.liveauctioneers.com/item/5322846>. (consulta de Agosto de 2011).

territorio presentaban fondos de colores vistosos. Y no faltaban los fondos dorados, a menudo con representaciones pictóricas de carácter figurativo y alegórico como se percibe en algunos de los ejemplares subsistentes en colecciones públicas y privadas, así como en el mercado del anticuariado de distintos países ²⁹⁷.

A una silla de manos de fondo dorado, en cuya realización participó Il Falciatore, se refirió Cesare Brandi en su libro de viajes de 1998 :

...Ma la grande sorpresa é il Falciatore, questa specie di Boucher nostrano, con le sue tonalità leggere e tanti fronzoli, come nei pannelli per una portantina, su fondo d'oro, e come stanno bene su quell 'oro... ²⁹⁸

Por su parte, el marqués de Sade expresó lo siguiente durante su visita a la ciudad de Nápoles en 1776:

...nadie iguala la belleza de estas sillas doradas en las que las damas de la Corte eran transportadas... ²⁹⁹

Algunos de estos vehículos de la Italia meridional aún pueden verse, no solo en este país ³⁰⁰ sino también en otros lugares del mundo ³⁰¹.

²⁹⁷ AAVV., *The Golden Age of Naples. Art and civilization under the Bourbons 1734-1805*. The Detroit Institute of Art/ The Art Institute of Chicago. Detroit/ Chicago, (1981). Vol. 2, p. 332.

²⁹⁸ Brandi, C., *Cosí andai al sud*. Alfredo Guida Editore. Nápoles, (1998), p. 59.

²⁹⁹ AAVV., *The sedan chair in Malta*. Miranda Publishers. Mdina, (2007), p. 8.

³⁰⁰ En el Museo de Capodimonte, se conserva una silla de laca azul y talla dorada que perteneció al rey Fernando IV y a su esposa María Carolina. El museo fecha esta obra hacia 1770. <http://cir.campania.beniculturali.it/museodicapodimonte/itinerari-tematici/galleria-di-immagini/OA900341/?searchte> (consulta de Agosto de 2011).

En 1996 se subastó en Sotheby's una silla de manos lacada napolitana de hacia 1750.

<http://www.artfact.com/auction-lot/a-fine-neapolitan-ormolu-mounted-verniss-martin-a-1-c-g2g8es635m> (consulta de Agosto de 2011). Véase AAVV., *The Golden Age of Naples...* (1981). Vol. 2, p. 332, p. 348, nota 22. Junquera, J. J., "Del estrado al salón" en AAVV., *Domenico Scarlatti en España. Catálogo general de las Exposiciones: Utopía y realidad en la arquitectura, Iconografía Musical. Salón y Corte, una nueva sensibilidad*. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música. Madrid, (1985), p. 434.

Otras dos sillas de manos napolitanas pueden aún contemplarse en dos templos de la ciudad de Nápoles: la Iglesia de Santa María de los Ángeles y la de los Siete Dolores. En el Museo Nazionale del Palazzo Venezia de Roma existe una silla de manos napolitana del siglo XVIII de madera lacada con fondo dorado y figuras alegóricas atribuible a Giacinto Diano.

<http://museopalazzovenezia.beniculturali.it/index.php?it/106/sala-9-la-sala-del-settecento> (consulta de Agosto de 2011).

De origen napolitano podría ser también la que se conserva en la Catedral de Amalfi de laca negra con motivos dorados. No obstante, en la información acerca de esta silla que figura en la página web de la Oficina de Turismo de Salerno se afirma erróneamente que procede de China. <http://www.turismoinsalerno.it/default.aspx?idLingua=1&pagina=amalfiartecultura> (consulta de Agosto de 2011).

³⁰¹ En el Museo Chimei de Taiwán existe una silla de manos de laca de fondo dorado con pinturas de Francesco de Mura. http://www.chimeimuseum.com/english/01_collection/collection.aspx (consulta de Agosto de 2011).

Cabe señalar que las sillas de manos italianas lacadas, como podremos comprobar más adelante, influyeron considerablemente en la factura de aquellas españolas³⁰². En su mayor parte la laca se encontraba revistiendo soportes de madera, pero también había ejemplares de cuero, como la que se custodia en el Museo Correale de Terranova³⁰³.

Con respecto a las sillas del siglo XIX, a continuación transcribimos dos menciones documentales que contienen respectivamente la descripción de dos sillas de mano que aparecen en el inventario de 1802 de la escudería real del Palazzo della Crocetta de Florencia:

*...Portantina con...scoca di legno verniciata di rosso...*³⁰⁴

*...Il fondo di questa portantina é dipinto in oro alla Mosaica rappresentante tavelle e fiori, nel mezzo della portantina sonovi due stema Reali in oro con rilievi di madreperla*³⁰⁵
...

2.2.2.2 Francia

En cuanto a Francia, en la segunda mitad del siglo XVI ya se cultiva la técnica de la laca, imitando probablemente ejemplares venecianos inspirados en los del Cercano Oriente³⁰⁶. Y todo apunta a que, a inicios del siglo XVII, ya existía una producción de laca al estilo de las chinas y japonesas³⁰⁷. De hecho, en 1612 María de Medicis, esposa de Enrique IV de Francia, encargó a un artesano llamado Etienne Sager producir objetos decorados *à l'imitation de ceux qui se font aux pays longtains de la Chine*³⁰⁸, con goma laca y pintura dorada³⁰⁹.

En 1674 Antoine y d'Emery redactó una receta para la preparación de la laca en su tratado *Recueil de Secrets et Curiositez Rares et Nouvelles* bajo el epígrafe *Vernis luisant comme miroir pour tables e tablats*. En ella se menciona el uso de la goma laca, el

³⁰³ http://www.culturacampania.rai.it/site/itit/Patrimonio_Culturale/Musei/Scheda/sorrento_museo_correal_e_di_terranova.html?link=percorsi (consulta de Agosto de 2011).

Esposito, L., "Cento anni dalla fondazione del museo Correale di Terranova: memorie e progetti". Revista del *Centro Studi e ricerche multimediali Bartolommeo Capasso*. (2004), n° 23, p. 10.

³⁰⁴ ASF. IRC, f. 3180.

³⁰⁵ ASF. IRC, f. 3180, p. 86. Los toques de nácar no faltaban en las cajas de los carruajes lacados italianos, como sería el caso de la de la cita

³⁰⁶ Huth, H., (1972), p. 15.

³⁰⁷ Huth, H., (1972), p. 12. Cabe precisar que aunque este país no inició su comercio con el Lejano Oriente hasta 1664, con su Compañía de las Indias Orientales, la laca oriental ya se conocía aquí hacia 1610. Esto se debe a que los portugueses comerciaban con ella junto a otros productos exóticos en la feria anual de Saint Germain que se celebraba en París. Huth, H., (1972), p. 86. Rispoli Fabris, A., (1974), p. 128. Wolvesperges, T., (1999), p. 89.

³⁰⁸ Wolvesperges, T., (1999), p. 89.

³⁰⁹ Huth, H., (1972), p. 12. Rispoli Fabris, A., (1974), p. 60. Wolvesperges, T., (1999), p. 89. Jacobson, D., (1993), p. 24.

ámbar, la trementina y el aceite de lino, entre otros ingredientes. Todo ello con el fin de conseguir superficies tan brillantes como espejos: *...le vernis estant mis reluirea comme une miroir...*³¹⁰.

A finales de la centuria, en el *Livre commode* ("Libro conveniente") de direcciones de París publicado entre 1691 y 1692, su autor Abraham du Pradel, alude a dos lacadores. En el primer tomo, de 1691, figuran como constructores de *cabinets* y biombos *façon de la Chine, d'une beauté singulière*, el señor Langlois y su hijo³¹¹:

...les sieurs Langlois, père et fils, font des cabinets et paravents, façon de la Chine, d'une beauté singulière; ils demeurent l'un et l'autre, grande rue du Faubourg Saint - Antoine, près la rue de Charonne...

En el segundo tomo de la publicación, redactado en 1692, vuelven a aparecer estos artífices:

*...Le Sieur Langlois père, et le Sieur fils aîné, qui imitente et raccommoient en perfection les meubles de la Chine, demeurent grande rue du Faubourg Saint Antoine, près l' Hôtel de bel Air*³¹².

No son éstos los únicos lacadores que aparecen en la relación de du Pradel. En ella encontramos asimismo los nombres de los señores De Paty y Des Essarts respectivamente:

*...Le Sieur Paty même faubourg, près l'enseigne du Tambourg, fait des moindres ouvrages, façon de la Chine*³¹³. *Le Sieur Des Essarts, au haut des fossez de Condé, imite le La Chinage*³¹⁴ *nen creux et en relief...*³¹⁵.

Uno de los escasos ejemplos de laca francesa del siglo XVII lo constituye el clavicémbalo de laca negra realizado por Antoine Vaudry en París durante el año 1681 que se conserva en la actualidad en el Museo Victoria & Albert de Londres³¹⁶. Este instrumento presenta motivos dorados y plateados inspirados en determinados grabados europeos, como el denominado "Campesinos a la vuelta del trabajo" del pintor francés

³¹⁰ D'Emery, A., (1674). Vol. 1, pp. 151, 152. Cfr. Huth, H., (1972), p. 23. Cfr. Santini, C., (2003), p. 17.

³¹¹ De Blegny, N., *Le livre commode des adresses de París pour 1692 par Abraham Du Pradel*. Paul Daffis. París, (1878). Vol. 1, p. 243, nota 1.
<http://www.archive.org/stream/lelivrecommode01bleguoft#page/242/mode/2up> (consulta de Enero de 2012).

Huth, H., (1972), p. 88. Wolvesperges, T., (1999), p. 91. Morena, F., (2009), p. 67.

³¹² De Blegny, N., (1878), pp. 242, 243.

³¹³ De Blegny, N., (1878), p. 243, nota 2. Wolvesperges, T., (1999), p. 91.

³¹⁴ *Lachinage* era uno de los nombres que empleaban los marchantes de arte franceses del siglo XVIII para denominar la laca asiática. De Blegny, N., (1878), p. 236, nota 2.

³¹⁵ De Blegny, N., (1878), p. 243, nota 5. Wolvesperges, T., (1999), p. 91.

³¹⁶ N° Inv: W. 12: 1 to 4-1974

Jacques Stella (1596-1657). Este instrumento se ha considerado como el primer objeto francés datado que se encuentra decorado con chinerías³¹⁷.

Así llegamos a 1713, momento en que un lacador flamenco, oriundo de Spa, llamado Jacques Dagly³¹⁸, llegó a Francia para dirigir el "Taller de Obras de la China" de la manufactura de mobiliario para la Corona de los Gobelinos³¹⁹ y consigue una patente para un método de lacado conocido como barniz de los Gobelinos. Con él logró objetos muy semejantes estilísticamente a los modelos orientales. Este método podía aplicarse a diferentes tipos de soporte y objetos: tejidos, pieles, muebles, paneles para carruajes, e incluso a los pichones artificiales que empleaba Luis XIV para sus prácticas de caza. Con esta técnica llegaron a lacarse habitaciones enteras³²⁰.

No obstante, el verdadero auge por la laca francesa no tiene lugar hasta el reinado de Luis XV³²¹. Por entonces ya se producían objetos de excelente calidad en importantes centros de fabricación como el de Chantilly, activo entre 1733 y 1740³²².

Pero sin duda, el mejor método de lacado francés del siglo XVIII fue el famoso *verniss martin*³²³, a menudo en tonos pálidos favoritos de Luis XV, quien según ciertos autores, detestaba la laca negra³²⁴. Este procedimiento, inventado por los hermanos Guillaume y Etienne - Simón Martin, fue patentado en 1730. Además, durante el año 1748, el taller de los Martin, se convirtió en Manufactura Real³²⁵.

Sin embargo, a pesar de que existe constancia de que la producción de *verniss martin*, en buena parte destinada a Versalles, fue elevada, pocos objetos han sido autenticados. Ello se debe a que los Martin, además de no firmar sus obras³²⁶, trabajaban para ebanistas que ejecutaban muebles en estilos diversos.

³¹⁷ Thornton, P., (1982), p. 27. Bourne, J., (1984), p. 188.
<http://collections.vam.ac.uk/item/O71019/harpsichord/> (consulta de Agosto de 2010).

³¹⁸ Hermano de Gerard Dagly, de quien hablaremos después.

³¹⁹ Morena, F., (2009), p. 80.

³²⁰ Bourne, J., (1984), p. 189. Huth, H., (1972), p. 88, 89.

³²¹ Huth, H., (1972), p. 94.

³²² Eardley, C., en AAVV., *Lacquer. An International History and Collector's Guide*. The Crowood Press. Crowood House, (1984), p. 189. Huth, H., (1972), p. 88.

³²³ Huth, H., (1972), p. 91.

³²⁴ Huth, H., (1972), p. 91. Jacobson, D., (1993), p. 82. A pesar de ello, la laca negra sí tuvo aceptación entre el resto de la clientela francesa. Huth, H., (1972), p. 91.

³²⁵ Huth, H., (1972), p. 95.

³²⁶ La mayoría de los muebles lacados franceses, como el resto de los europeos, son anónimos. En Francia, durante el siglo XVIII, figuraba en ellos la marca del ebanista que se ocupaba de su estructura, que era quien en realidad se llevaba el prestigio por el mueble realizado en su totalidad. Huth, H., (1972), p. 95. Rispoli Fabris, A., (1974), p. 26. Sin embargo, como veremos los nombres de algunos lacadores franceses, menos conocidos que los Martin, están saliendo hoy a relucir. Normalmente los ebanistas, un

Este tipo de laca tampoco puede ser identificada a través de la decoración ya que, como solía suceder en el resto de Europa, los Martin no empleaban diseños propios, sino que recurrían a los que circulaban por Europa. Ello se ve agravado por el hecho de que esta fábrica tuvo infinidad de imitadores. De ahí que, por lo general, el término *vernis martin* se hiciera extensible a toda la producción de laca francesa, lo que constituye un inconveniente añadido a la dificultad de identificación de las obras ejecutadas según esta técnica de laqueado. Conviene señalar que a veces la laca francesa que no era *vernis martin* se denominaba laca de París.

En 1972, Huth consideraba que el único criterio posible para poder identificar las piezas realizadas por los Martin era el de la excelente calidad de sus obras³²⁷. Lógicamente, en la actualidad este criterio se considera insuficiente, y debe complementarse con otros recursos de estudio ya implantados, como son los métodos de análisis científico.

Se ha dicho que el auténtico *vernis martin* se caracterizaba por la perfección de sus superficies, conseguidas mediante numerosas capas aparejo³²⁸ y de barniz³²⁹. Como en el resto de las lacas europeas, los distintos estratos se iban puliendo antes de aplicar el siguiente para lograr superficies extraordinariamente lisas, resistentes y lustrosas.

Existen noticias referidas a las recetas de estos artífices, en las cuales se menciona el *copal de Brasil*³³⁰. Esta resina contribuía a conferir una dureza y un brillo extraordinario a las lacas y se ha apuntado que dichas características determinaron el que éstas consiguieran ser mundialmente conocidas. Pero pudiera ser que dicho brillo, semejante al de la porcelana³³¹, también se lograra mediante el uso de un barniz denominado *chipolin*³³² que, según ciertos autores incluía el ajo en su composición³³³.

vez construido el mueble, lo entregaban a los lacadores quienes, tras realizar su trabajo lo devolvían a los primeros para los acabados y la colocación de los bronce. Huth, H., (1972), p. 95.

³²⁷ Huth, H., (1972), p. 95.

³²⁸ Huth se refiere a cuarenta y tres capas. Huth, H., (1972), p. 96.

³²⁹ Huth menciona en concreto quince estratos de barniz. Huth, H., (1972), p. 96. Di Castro los eleva a cuarenta. Di Castro, D., (Ed. cons. 1983), p. 754. Sin embargo este tipo de afirmaciones no debe ser tenidas en cuenta. El número de capas de aparejo, pintura o barniz que se aplicaban en los procedimientos de lacado variaban en función de múltiples condicionantes; el tipo de soporte, la calidad que se deseara obtener, el precio que se iba a pagar por la pieza, el destino de la misma etc. Sobre estas cuestiones técnicas en la actualidad están sirviendo de gran ayuda los métodos de análisis científico llevados a cabo en las lacas, en concreto las estratigrafías que, permiten observar al microscopio los diferentes estratos de una muestra de laca procedente de un objeto determinado e incluso el grosor de las mismas.

³³⁰ Di Castro, D., (Ed. cons. 1983), p. 754.

³³¹ Watin, J. F., (Ed. cons. 1776), p. 76. Tingry, P.F., *The painter and varnisher's guide*. Sherwood, Neely and Jones. Londres, (1816), p. 389.

³³² Honour, H., (1981), pp. 57, 58. Di Castro, D., (Ed. cons. 1983), p. 754. Jacobson, D., (1993), p. 84.

³³³ Watin, J. F., (Ed. cons. 1776), p. 79.

El origen del nombre de este barniz así como la naturaleza del mismo son cuestiones por dilucidar y ha dado lugar a distintas conjeturas por parte de ciertos tratadistas como Watin o Tingry. Así, Watin define *chipolin* de la siguiente manera:

*...terme qu'on pretend tirer du mot Italien cipolla, qui veut dire ciboule, & donnée á la détrempe vernie poli, parce dans la premiere opération on emploie de l'ail...*³³⁴

Varios años después, Tingry describe esta sustancia del siguiente modo:

*...The origin of the word chipolin is very uncertain. On this subject there are two opinions, which seem to have the same degree of probability. Some think it is derived from the resemblance observed between this kind of painting, when well executed, and cipolin or chipolin marble, in regard to the pearly or talc-like brilliancy which it acquires and retains when well polished. The first cipolin, perhaps was only an imitation of this marble, and exhibited those greenish veins with which it is enriched and ornamented. Others suppose that this denomination originated from the use which the first painters in this branch made of the juice of onions, applied by way of preparation. Were I called upon to decide this question, I should declare in favour of the first opinion...*³³⁵

Como vemos, Watin sugiere la posibilidad de que el uso del término *chipolin*, que procede filológicamente de la palabra italiana *cipolla* (cebolla) se deba al empleo del ajo en este barniz, lo que no deja de ser curioso ya que, en italiano ajo se traduce por *aglio*.

Por su parte, Tingry, apesar de considerar también esta hipótesis, está más de acuerdo con el hecho de que la palabra *chipolin* derive de la semejanza de este barniz con el mármol de nombre homónimo, debido a su aspecto de un blanco brillante semejante al del ajo.

Otros ingredientes que pudieron asimismo haberse usado para la confección de estas lacas y que también menciona Watin son la absenta, la sal y el vinagre³³⁶. No obstante no tenemos absoluta certeza de ello ya que las recetas de los Martin eran secretas.

En cuanto a los colores, como hemos dicho anteriormente, se empleó una amplia gama de tonos pálidos³³⁷, siendo uno de los preferidos el verde claro, usado ampliamente en *boiseries* y mobiliario³³⁸. Pero uno de los tonos que más contribuyó a la fama del *vernish martin* fue el blanco³³⁹.

Según Freitas Norma entre las lacas más célebres de los Martin se encontraban las que carecían de ornamentación adicional (bronces, tallas, molduración, etc). Es decir;

³³⁴ Watin, J. F., (Ed. cons. 1776), pp. 359, 360.

³³⁵ Tingry, P. F., (1816), pp. 388, 389.

³³⁶ Watin, J. F., (Ed. cons. 1776), p. 79.

³³⁷ Jacobson, D., (1993), pp. 8, 85.

³³⁸ Bourne, J., (1984), p. 189.

³³⁹ *Ibidem* nota anterior.

aquellas en las que la belleza de sus superficies intensamente brillantes y reflectantes permitían que se prescindiera de ella³⁴⁰. Con el *verniss martin* se lacaron revestimientos murales, carrozas, sillas de manos, muebles, bandejas, cajitas de todo tipo, tazas, objetos de *papier - mâché*³⁴¹, instrumentos musicales, etc.

Para Watin, estas obras de arte tenían tanta demanda en su época como la laca oriental y habían conseguido confundir en más de una ocasión a los mayores expertos³⁴², de ahí que fueran muy imitadas. Que sepamos, Voltaire, por ejemplo, aludió a ellas en dos de sus obras. La primera cita, presente en la pieza de teatro *Nanine*, describe las excelencias de una berlina de la siguiente manera:

*...De la berline elle est bonne et brillante, Tous les panneaux sont par Martin verniss...*³⁴³

La transcripción que aportamos a continuación pertenece al poema *Les Vous et les Tu* y en él Voltaire se refiere a unos *cabinets* de los Martin diciendo que en ellos se había superado *el arte de la china*:

*...Et ces cabinets où Martin A surpassé l'art de la Chine...*³⁴⁴

Entre los clientes más destacados de los hermanos Martin se encontraba la reina María Leszczyńska³⁴⁵, para quien realizaron una serie de lacas en verde y oro entre 1748 y 1755 destinados a Versalles³⁴⁶. También fue cliente suya Madame de Pompadour³⁴⁷. De hecho, los Martin intervinieron, entre otras residencias, en la decoración de su Castillo de Bellevue. Así, en Septiembre de 1751, su taller ejecutó para esta dama una mesa de laca, con toques de oro en polvo, según la técnica de la venturina:

*...Un cabaret vernie de Martin, fond aventurine & or, á oiseaux, pour Crécy...*³⁴⁸

³⁴⁰ Freitas Morna, T., (2001), p. 193.

³⁴¹ Di Castro, D., (Ed. cons. 1983), p. 754. Huth, H., (1972), p. 97. Sobre el *papier mâché* véase cap. IV de esta tesis.

³⁴² Watin, J. F., (Ed. cons. 1776), p. 289.

³⁴³ Arouet, F. M., (Voltaire), *Nanine* (1749), (Ed. cons. Chez Fages, París 1802), p. 40.

³⁴⁴ Arouet, F. M., (Voltaire), *Les Vous et le Tu*, (1728) (Ed. cons. Atramenta, París, 2011), p. 1. Cfr. Huth, H., (1972), p. 96. Cfr. Morena, F., (2009), p. 80. Quizá a Voltaire se le ocurrió aludir al trabajo de los Martin en este poema por haber visto algunas de sus obras en el Castillo de Cirey, propiedad de la marquesa de Châtelet, durante su estancia en dicha residencia en los años 30 del siglo XVIII. Morant Deusa, I., "La felicidad de Madame du Châtelet: vida y estilo del siglo XVIII" en AAVV., *Madame du Châtelet. Discurso sobre la felicidad y la correspondencia*. Cátedra. Madrid, (1996), pp. 20, 21, 30.

³⁴⁵ Wolfesperges, T., (1999), pp. 325-339.

³⁴⁶ Huth, H., (1972), p. 95.

³⁴⁷ Wolfesperges, T., (1999), pp. 339-346.

³⁴⁸ Courajod, L., *Livre Journal de Lazare Duvaux. 1748-1758*. Société des Bibliophiles François. París, (1878). Vol. 2, p. 97.

En junio de 1754, estos hermanos lacaron el interior de una caja de Madame Pompadour también con decoración de venturina:

*...Un compartiment de bois fait dans une boîte de lacq, avoir fait vernir le compartiment par M. Martin & imiter des rofettes de l'aventurine...*³⁴⁹

Los Martin recibieron asimismo encargos de Federico II de Prusia (1712-1786) para la decoración del Nuevo Palacio de Potsdam (Berlín) o para el Palacio de Sanssouci, también en Postdam. Otro de los clientes de los Martin fue el Delfín de Francia, futuro Luis XVI, quien solicitó su presencia para la decoración de los Apartamentos de Versalles con algunos muebles que aún se conservan allí³⁵⁰.

En lo que se refiere a los motivos decorativos de la laca francesa, se siguió la siguiente tendencia: una fiel imitación de los motivos orientales a los inicios que, a mediados de siglo se fue abandonando por un gusto más europeo que llegó a adquirir enorme personalidad³⁵¹.

Por otra parte, cabe señalar que la costumbre difundida en toda Europa de emular con la laca diferentes materiales y técnicas, adquiere con el *verniss martin* un alto grado de perfección mediante exquisitos ejercicios de trampantojo, como en el caso de la imitación de marquetería Boulle³⁵², de la laca Coromandel³⁵³, de la porcelana³⁵⁴, del alabastro³⁵⁵, etc.

También merecen ser mencionadas, dentro del *verniss martin*, las piezas de laca monocromática. A modo de ejemplo podemos citar una serie de muebles, cuyas fotos han sido publicadas por Wolvesperges: una mesa blanca y azul de Dubois³⁵⁶ y una cómoda del mismo ebanista lacada por Louis Félix Delarue, ambos ejemplares de hacia 1770³⁵⁷, o también un *secrétaire* con tapa de "dorso de asno" de Pierre Migeon, lacada por Pillement³⁵⁸.

³⁴⁹ Courajod, L., (1878), p. 204.

³⁵⁰ Di Castro, D., (Ed. cons. 1983), p. 754.

³⁵¹ Morena, F., (2009), p. 80.

³⁵² Wolvesperges, T., (2000), pp. 94, 95.

³⁵³ Di Castro, D., (Ed. cons. 1983), p. 754.

³⁵⁴ Los muebles del ebanista Criaerd, coloreados en blanco y azul a imitación de la porcelana, lacados por los hermanos Martin para una habitación decorada en estos dos tonos del Palacio de Choisy, son prueba de ello. Estos muebles se conservan en el Louvre. Jacobson, D., (1993), p. 86. Wolvesperges, T., (1999), p. 330. <http://www.authenticite.fr/actualite2.php?actu=199> (consulta de Agosto de 2011).

³⁵⁵ Wolvesperges, T., (2000), p. 111.

³⁵⁶ Wolvesperges, T., (2000), p. 234.

³⁵⁷ Wolvesperges, T., (2000), p. 233.

³⁵⁸ Wolvesperges, T., (2000), p. 296.

Por último conviene indicar que los hermanos Martin eran asimismos famosos como "restauradores" de lacas³⁵⁹. Por ejemplo, según el *Livre Journal* de Lazard Duvaux, estos artífices intervinieron en 1752 en cómodas pertenecientes a Madame Pompadour, eliminando la laca original y reemplazándola por otra nueva³⁶⁰. Una manera de trabajar que Watin, la autoridad de la laca en el siglo XVIII en palabras de Huth³⁶¹, ya criticaba afirmando que a la hora de reparar una obra así decorada nunca se debía de intervenir más allá del área dañada:

*...On recommande de la maniere qu'on imite; ce sont les mêmes procédés qui dirigent. On doit le sentir: raccommoder est réparer, rétablir tout ce qui est détruit, emporté; ce sont les mêmes opérations, à la différence qu'elles ne doivent commencer qu'au point où le dommage cesse, pour remettre tout ce qu'il a de fait...*³⁶²

Y es posible afirmar que en Francia abundan, quizá en mayor medida que en otros países, los fondos de laca dorada, y también el *arte povera*, aquí denominada *découper*³⁶³. Asimismo, era frecuente que en los muebles que se revestían de laca oriental,³⁶⁴ determinadas zonas se completaran con laca francesa, que en este contexto se denominaba "de París"³⁶⁵.

Dentro de la producción de laca francesa destacó el sector de los vehículos, por la extraordinaria calidad de los mismos³⁶⁶. Durante los siglos XVIII y XIX, no solo París sino también otros centros de producción como Lyon, Nantes o Marsella jugaron un papel sobresaliente en ello. Por este motivo los maestros de coches galos trabajaron en distintas cortes europeas.

Así, según Carmen Rodrigo Zarzosa, el diseñador de interiores francés Nicolas Pineau (1684-1754), contrató en 1737 a ciertos maestros, entre los que se encontraban los

³⁵⁹ Huth, H. (1972), p. 95. No olvidemos que las lacas son objetos vulnerables que se deterioran fácilmente ante determinados factores ambientales

³⁶⁰ Courajod, L., (1878), p. 135.

³⁶¹ Huth, H., (1972), p. 95.

³⁶² Watin, J. F., (Ed. cons. 1776), p. 304. Estas recomendaciones podrían estar en relación con el tipo de reparaciones poco respetuosas que llevaban a cabo los hermanos Martin, entre las que destacaría la señalada por Huth en dos piezas de laca pertenecientes a Madame Pompadour, tras la cual poco quedó de la laca original. No obstante, según Huth, los Martin no siguieron los consejos de Watin, y por su parte Madame Pompadour quedó encantada con las nuevas y "genuinas aportaciones" de estos artífices. Huth, H., (1972), p. 95.

³⁶³ Fernández Martín, M., "A propósito de unos muebles de *lacca povera* en una colección sevillana". *Actas del Congreso Internacional Imagen Apariencia*. Murcia, (2009), p. 3.

³⁶⁴ Wolvesperges, T., (2000), pp. 32, 95.

³⁶⁵ Wolvesperges, T., (2000), pp. 32, 95. Huth, H., (1972), p. 91. Un ejemplo de ello lo tendríamos en las dos cómodas del siglo XVIII revestidas de *urushi* que se conservan en el Palacio Nimphenburg de Munich. Idéntica técnica presenta otra cómoda del Palacio de Liria de Madrid de la segunda mitad de la citada centuria, obra del ebanista Moreau, tal y como indica la estampilla que figura en ella. A esta cómoda nos referiremos más adelante.

³⁶⁶ Huth, H., (1972), pp. 94, 98.

hermanos Martin, con el fin de que realizaran cinco berlinas para el príncipe de Liechtenstein, por entonces embajador de Francia³⁶⁷. A menudo las cajas lacadas incorporaban pinturas de famosos artistas de la época como Boucher o Watteau. Podemos encontrar algunos carruajes franceses lacados en el Palacio Nymphenburg de Munich, ya que varios maestros de coches de esta nacionalidad trabajaron para la corte bávara e influyeron decisivamente en la producción germana de carruajes³⁶⁸.

Entre ellos destaca la carroza para la coronación del elector Carlos Alberto (1697-1745) en 1742, confeccionada hacia 1730 en París y decorada con paneles de pintura figurativa, entre exuberante talla dorada rococó³⁶⁹. También parisina es la berlina de hacia 1750, realizada para la princesa María Anna Sofía de Sajonia (1728-1797), cuya caja, de fondo dorado, presenta pinturas alegóricas al estilo Boucher³⁷⁰. De la misma ciudad es otra berlina de gala de laca oscura, escudos en las puertas y orlas doradas de 1810 c.³⁷¹. Un cuarto carruaje francés conservado en este palacio sería la denominada berlina de Estrasburgo. Fue construida en Munich antes de 1786 para el rey Max I Joseph (1756-1825). Su caja es de fondo dorado y los escudos reales pintados en las puertas datan del año 1953³⁷².

Por su parte, no podemos dejar de mencionar, dentro del mismo palacio, una calesa infantil lacada de los hijos del elector Carlos Alberto con pintura de paisaje en el respaldo del asiento. Fue construida probablemente hacia 1725 por el maestro de coches francés Duffren, quien por entonces trabajaba para la corte gala³⁷³.

Cabe señalar que algunos de los más lujosos prototipos de sillas de manos francesas fueron realizados en *vernis martin*, a menudo con el añadido de otros materiales como la porcelana de Sevres³⁷⁴.

También sobresalió Francia, durante los siglos XVIII y XIX, en la ejecución de instrumentos musicales lacados. De hecho, París fue en el siglo XVIII un importante centro de fabricación de este tipo de obras. Es sabido por ejemplo que los clavicémbalos realizados por Pascal Taskin, a quien se le relaciona con el taller de los Martin, eran

³⁶⁷ Rodrigo Zarzosa, C., *Carruajes del Palacio de los Marqueses de Dos Aguas*. Cat. del Museo Nacional de Cerámica. Ministerio de Cultura. Valencia, (1991), pp. 42, 43. Rodrigo Zarzosa, C., "Evolución y tipología del carruaje" en AAVV., *Historia del carruaje en España*. FCC y Cinterco. Madrid, (2005), p. 184.

³⁶⁸ AAVV., *Staats-und Galawagen der Wittelsbacher*. Arnoldsche, Stuttgart, (2002), p. 28.

³⁶⁹ Schmid, E. D., y Hager, L., en AAVV., *Marstallmuseum. Schloss Nymphenburg in München*. Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Garten und Seen. Munich, (1995), p. 26, p. 45, fig. 2.

³⁷⁰ N° Inv: 11. Schmid, E. D., y Hager, L., (1995), pp. 26, 27, p. 45, fig. 3.

³⁷¹ N° Inv: 17.

³⁷² N° Inv: 12. Schmid, E. D., y Hager, L., (1995), p. 28, p. 53, fig. 10.

³⁷³ Schmid, E. D., y Hager, L., (1995), p. 28, p. 49, fig. 6.

³⁷⁴ AAVV., *The sedan chair...*, (2007), p. 8.

muy valorados³⁷⁵. En el Museo Victoria & Albert de Londres se conserva uno de ellos del año 1786³⁷⁶. Otro clavicémbalo de Taskin de 1769 se custodia en la Russell Collection de la Universidad de Edimburgo³⁷⁷. En el Museu de la Música de Lisboa existe otro de 1782³⁷⁸.

También las arpas francesas lacadas adquirieron gran predicamento durante los siglos XVIII y XIX. Existe un extraordinario testimonio de ello en el Museo Victoria & Albert de Londres³⁷⁹. Otra arpa francesa de laca del siglo XVIII que podemos contemplar en la actualidad se conserva en el Museu de la Música de Barcelona³⁸⁰.

2.2.2.3 Inglaterra

La laca jugó en este país un importante papel, dada la enorme perfección que llegaron a alcanzar aquí las obras así decoradas. Esta técnica decorativa se conoce en Inglaterra con el nombre de *japanning*, por considerarse que la laca japonesa era la de de mejor calidad³⁸¹.

La sociedad británica empezó a interesarse por los objetos lacados de China y Japón a partir de la segunda mitad del siglo XVII³⁸², a pesar de que los contactos comerciales con el sureste asiático se habían iniciado ya a principios del siglo XVI mediante la *East Indian Company*, fundada en 1599. Sin embargo, dicho comercio decayó cuando Holanda obtuvo en 1639 los derechos exclusivos del comercio con Japón³⁸³, para volver a florecer hacia 1672 con la Restauración de Carlos II³⁸⁴.

No obstante, es muy probable que desde el primer cuarto del siglo XVII ya se realizaran en este país objetos de laca, probablemente basados en los prototipos venecianos al estilo del Cercano Oriente³⁸⁵. Estas lacas podrían corresponder a lo que los inventarios describen como *china work*³⁸⁶. Al hilo de esta cuestión, ya hemos mencionado el nombre del lacador británico William Smith, ocupándose de estas tareas en 1616³⁸⁷.

³⁷⁵ Huth, H., (1972), p. 98.

³⁷⁶ N° Inv: 1121:1, 2-1869. Thornton, P., (1982), pp. 43, 44.

³⁷⁷ N° Inv: HD7-PT1769.15.

³⁷⁸ N° Inv: MM 1096.

http://www.museudamusica.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=781%3A-harpa-lnaderman (consulta de Agosto de 2011).

³⁷⁹ N° Inv: W. 46-1911. Thornton, P., (1982), p. 47, fig. 52.

³⁸⁰ N° Inv: 593.

³⁸¹ Wolvesperges, T., (1999), p. 156.

³⁸² Huth, H., (1972), p. 36.

³⁸³ Huth, H., (1972), pp. 19, 20, 36.

³⁸⁴ Huth, H., (1972), p. 36.

³⁸⁵ Huth, H., (1972), pp. 11, 13.

³⁸⁶ Honour, H., (1983), pp. 51, 52.

Quizá podría incluirse dentro de este temprano estilo un pequeño *cabinet* de laca negra y dorada de hacia 1620 que se conserva en el Museo Victoria & Albert de Londres³⁸⁸. En él, los motivos medio orientales se combinan con los chinescos y también con otros occidentales del momento³⁸⁹.

Por su parte existen noticias de que en 1680 Carlos II encargó a un famoso ebanista de origen holandés llamado Gerrit Jensen la ejecución de un *cabinet* y un *trumó* de estilo japonés para donar al embajador de Marruecos³⁹⁰.

En 1695, ciertos lacadores británicos consiguieron una patente para el lacado "a la manera del Japón"³⁹¹. No obstante, el aumento de la importación de objetos de laca extremo oriental en Inglaterra a través de la Compañía de Indias Orientales en los siglos XVII y XVIII y el envío a Asia de modelos de objetos ingleses, principalmente mobiliario, para que se copiaran allí, llegó a afectar al comercio doméstico. De ahí que, hacia 1700, los lacadores ingleses se quejaron de ello ante el Parlamento del país³⁹².

Existen varios recetarios sobre el arte del *japanning* como el de Stalker y Palker publicado en 1688: *A treatise of varnishing and japanning*³⁹³, sin duda el más popular de ellos. Con él los autores probablemente pretendían, entre otras cosas, evitar que los lacadores mediocres, a los que denominaban *ignorant knaves*, continuaran trabajando de forma deficiente³⁹⁴. En dicho tratado, cuyo contenido parece extraerse en gran parte de la información aportada por lacadores holandeses³⁹⁵, se define el *japanning* como una técnica idónea para la decoración y protección del mobiliario:

*...Japanning has taught us a method...for the splendor and preservation of our Furniture and Houses...*³⁹⁶

³⁸⁷ Huth, H., (1972), p. 13. Santini, C., (2003), p. 14.

³⁸⁸ N° Inv: W.914-1936 <http://collections.vam.ac.uk/item/O60673/cabinet-on-stand/> (consulta de Febrero de 2011).

³⁸⁹ Huth, H., (1972), p.11. Morena, F., (2009), p. 49.

³⁹⁰ Symonds, R. W., "Giles Grendey and the Export Trade of English furniture to Spain". *Apollo*. (1935). Vol. 22, p. 341. Huth, H., (1972), p. 41. Morena, F., (2009), p. 86.

³⁹¹ Huth, H., (1972), pp. 38.

³⁹² Symonds, W., "Domestic furnishing in the time of Charles II". *The Burlington Magazine*, (1942), p. 221. Huth, H., (1972), p. 37.

³⁹³ Stalker, J., y Parker, G., (Ed. cons. 1998).

³⁹⁴ Stalker, J., y Parker, G., (Ed. cons. 1998), p. 12.

³⁹⁵ Jacobson, D., (1993), p. 45.

³⁹⁶ Stalker, J., y Parker, G., (Ed. cons. 1998), p. 10, (Prólogo).

En este tratado se señalan los materiales más apropiados para el lacado de las obras y se describen varias recetas que, como siempre, buscaban crear superficies altamente brillantes en las que uno pudiera reflejarse como si se trataran de espejos³⁹⁷.

También se incluyen en este texto una serie de ilustraciones con la intención de que sirvieran como modelo a los artífices del *japanning* para la decoración de sus obras³⁹⁸. De carácter muy ingenuo, tales diseños se inspiraban principalmente en la literatura de viajes de la época³⁹⁹.

Otro recetario que tuvo bastante eco en Inglaterra fue el titulado *The handmaid to the Arts* de Robert Dossie publicado en 1758⁴⁰⁰. En él se define el *japanning* como:

*...the art of covering bodies by grounds of opaque colours in varnish; which may be either afterwards decorated by paintings or gilding, or left in a plain state...*⁴⁰¹

Tras esta definición se afirma que el arte del *japanning* no se suele aplicar al mobiliario sino a otra serie de objetos como carruajes, bandejas, cajas de rape o pantallas de chimenea:

*...This is not at present practised to frequently on chairs, tables, and other furniture of houses, except tea waiters, as formerly, but the introduction of it for ornamenting coaches, snuff-boxes, and screens...*⁴⁰²

En esta publicación, se menciona la rivalidad existente entre la laca británica y la francesa:

*...there is a rival - ship betwint ourselves and the French, renders the cultivation and propagation of this art of great importance to commerce...*⁴⁰³

Dossi también se refiere a la confección de los aparejos, a la realización de los fondos y de la decoración, al empleo de los barnices o al pulimento de las superficies⁴⁰⁴.

Por último, cabe señalar que este artífice establece una distinción entre el arte del *japanning* y el del *laquering*, al afirmar que, aunque ambas técnicas son similares, la primera de ellas se destina a todo tipo de soportes y se ejecuta con colores opacos⁴⁰⁵,

³⁹⁷ Stalker, J., y Parker, G., (Ed. cons. 1998), p. 15. Jacobson, D., (1993), p. 45.

³⁹⁸ Jacobson, D., (1993), p. 46. Freitas Morna, T., (2001), p. 192.

³⁹⁹ Freitas Morna, T., (2001), p. 192. Morena, F., (2009), pp. 86, 87.

⁴⁰⁰ Morena, F., (2009), p. 87.

⁴⁰¹ Dossie, R., (1758), p. 406.

⁴⁰² Dossie, R., (1758), p. 406. Huth, H., (1972), pp. 36, 44, 47.

⁴⁰³ Dossie, R., (1758), p. 406.

⁴⁰⁴ Dossie, R., (1758), pp. 406- 428.

⁴⁰⁵ Dossie, R., (1758), p. 428.

mientras que el *laquering* solo se aplica a objetos de metal ejecutándose mediante colores transparentes⁴⁰⁶.

El *japanning* se reconoce por el recurrente empleo del rojo y el negro como colores de fondo. Como veremos, ambas tonalidades eran muy imitadas en las lacas españolas y portuguesas. Sin embargo, también se emplearon otros colores: amarillo, verde, marrón y azul, etc.

En cuanto a los motivos decorativos éstos, a menudo eran realizados en dorado. Para ciertos autores contemporáneos, dichos motivos se caracterizaban por su escasa fantasía y por la fiel imitación de los motivos orientales, algo coincidente con la producción holandesa. No obstante, parafraseando a Di Castro, a menudo las chinerías británicas, al igual que aquellas holandesas, carecen de la armonía de lo oriental⁴⁰⁷.

Por su parte, las reservas mixtilíneas que incluyen motivos de enrejillado o retícula triangular, normalmente dorada, conocida como *lattice work*, *diaper pattern*, *strapwork*, etc., son propias de este estilo aunque fueron muy imitadas en otros países europeos⁴⁰⁸. La mayor parte de las obras de *japanning* son muebles. Entre ellos destacaban los relojes de pie, muy apreciados entre 1710 y 1760, siendo los colores más frecuentes el rojo, el verde, el azul oscuro y el negro, aunque también los hay con superficies en las que se imitan distintos materiales como el carey⁴⁰⁹. También abundaban los *brackets* o relojes de mesa lacados⁴¹⁰. Otros artículos favoritos para ser decorados en *japanning* eran los marcos de espejos⁴¹¹ y pinturas, los asientos, los burós o las mesas.

Inglaterra exportó una ingente cantidad de muebles al resto de Europa, principalmente a España y Portugal⁴¹², siendo ampliamente copiados en estos países como veremos en capítulos sucesivos.

La mayor parte del *japanning* inglés, como sucede con las demás lacas europeas, es anónimo, aunque podemos relacionar con esta técnica a determinados ebanistas famosos

⁴⁰⁶ La técnica del lacado sobre metal alcanzó su máximo esplendor con un procedimiento secreto puesto en práctica por Thomas Algood en la fábrica creada en Pontypool en 1660. De la *Pontypool Japan Factory* surgieron numerosos objetos lacados como teteras, candelabros, jarrones o esferas de relojes hasta 1800, año en que muere William Allgood, el último director de la fábrica. Rispoli Fabris, A., (1974), p. 126. Huth, H., (1972), pp. 110, 114. Di Castro, D., (Ed. cons. 1983), pp. 753, 754. Jacobson, D., (1993), pp. 47, 48. No obstante, el término *lackering* o *lacquering* también podía emplearse como sinónimo de *japanning* sobre cualquier soporte e incluso para definir un barniz protector contra la oxidación de los metales. Ponte, A., (1985), p. 14.

⁴⁰⁷ Di Castro, D., (Ed. cons. 1983), p. 753.

⁴⁰⁸ Beard, G., y Goodison, J., *English furniture (1500-1840)*. Phaidon / Christie's. Oxford, (1987), p. 86.

⁴⁰⁹ Edwards, R., (1964), p. 235, p. 233, fig. 25, p. 234, fig. 26. Huth, H., (1972), p. 45.

⁴¹⁰ Edwards, R., (1964), p. 235, fig. 28. Ambos tipos de relojes se importaron masivamente en España durante el siglo XVIII.

⁴¹¹ Edwards, R., (1964), pp. 355, 359, fig. 26.

⁴¹² Huth, H., (1972), p. 38.

como John Belchier, el mencionado Gerrit Jensen, Giles Grendey, Thomas Chippendale, John Linnell o Thomas Sheraton⁴¹³.

Sin embargo, en la Inglaterra del siglo XIX, la moda de la laca decae en el mobiliario, así como en los demás tipos de enseres domésticos. Su calidad de ejecución empeora y los procesos técnicos tienden a simplificarse y a economizarse cada vez más⁴¹⁴.

Del siglo XIX cabe destacar el tratado escrito por Anon en 1827 titulado *The cabinet maker's guide: or rules and instructions in the Art of varnishing, dying, staining, japanning, polishing, lackering and beautifying wood, ivory, tortoiseshell and metal, with observations on theirs management and application*.

Resulta interesante comprobar como aquí Anon, aparte de publicar una serie de recetas de *japanning*, también se refiere a la manera de reparar las obras realizadas según esta técnica⁴¹⁵.

Fuera del ámbito del mobiliario deben mencionarse los carruajes por la excelente calidad de aquellos construidos en los siglos XVIII y XIX⁴¹⁶. De hecho, como sucede en otros países, la decadencia que se manifiesta en el ámbito del mobiliario en esta última centuria no se transmite al sector de los vehículos.

Por último, cabe recordar que Inglaterra se inició, desde el siglo XVII, en la costumbre de revestir muebles occidentales con paneles de laca oriental⁴¹⁷.

2.2.2.4 Países Bajos

Desde el siglo XVI existía en la ciudad de Spa, situada al sur de Flandes (actual Bélgica), uno de los centros de manufacturación de laca más antiguos de Europa. En él se producían objetos de excelente calidad, muy apreciados por los visitantes a las famosas termas de nombre homónimo, historicamente vinculadas a la fábrica. Esta industria tuvo su desarrollo gracias al invento, por parte de un habitante de Spa, de un barniz resistente al agua y a calor con el que se imitaban las lacas chinas⁴¹⁸.

⁴¹³ Edwards, R., (1964), p. 644. Freitas Morna, T., (2001), p, 193. Rispoli Fabris, A., (1974), pp. 125, 126.

⁴¹⁴ Di Castro (Ed. cons. 1983), p. 753.

⁴¹⁵ Anon., E., *Cabinet Maker's Guide or rules and instruccions in the art of the varnishing, dying, staining, lackering and beautifying wood, ivory, tortoiseshell and metal: with observations on their management and application*. Concord, N. H. Londres, (1827), p. 43.

⁴¹⁶ Wackernagel, R., (1995), p. 81.

⁴¹⁷ Di Castro, D., (Ed. cons. 1983), p. 753.

⁴¹⁸ Huth, H., (1972), p. 107. AAVV., *Catalogue de l'exposition de l'art ancien au Pays de Liège*. Bernard. Lieja, (1905), p. 429.

Los objetos de Spa se exportaron a diferentes países como Alemania y, a menudo presentaban incrustaciones de materiales variados como el nácar, el carey o el marfil. En ellos también podía combinarse la laca con otras técnicas como la marquetería Boulle⁴¹⁹. Características de Spa son unas cajas conocidas como de *bois de Spa*, de pequeñas dimensiones lacadas sobre *papier - mâché* o cartón - piedra cuyas tapas se decoran con grabados⁴²⁰.

Con respecto a Holanda, existen noticias de tempranos talleres de laca en Amberes y Amsterdam, recordemos que este país mantuvo estrechos vínculos comerciales con Japón desde 1609. Y hacia 1610 en esta última ciudad ya se había creado un gremio de lacadores⁴²¹.

También se conoce el nombre de un lacador holandés denominado William Kick que por esta época trabajaba sobre objetos de metal y piel, aunque se desconoce el aspecto que podrían haber tenido las obras que salían de sus manos al no conservarse en la actualidad ninguna de ellas⁴²². No obstante, es probable que éstas fueran de óptima calidad ya que, al parecer, en ocasiones se usaron como regalos diplomáticos⁴²³.

La producción de laca holandesa se mantiene con fuerza durante el siglo XVIII, a tenor, entre otras cosas, de las cualidades estéticas de algunas de las piezas conservadas en la actualidad, como sería el caso de un extraordinario clavicémbalo de laca roja construido en 1745 en Amberes por el famoso artífice Joannes Daniel Dulcken. Este instrumento se conserva en el Haus der Musik de Viena⁴²⁴ (fig. 3).

Con frecuencia, la laca holandesa imitaba muy fielmente el aspecto de los objetos extremo orientales⁴²⁵, debido a los estrechos contactos existentes entre este país y el Lejano Oriente⁴²⁶, siendo frecuente el uso del negro o del rojo con toques dorados según los esquemas orientales. Hasta tal punto eran perfectas estas lacas que ciertos autores han llegado a pensar que, en un momento dado, se importaron en Europa lacadores de China y Japón para que formaran a los artesanos nativos⁴²⁷. Una tesis que nosotros no

⁴¹⁹ Rispoli Fabris, A., (1974), p. 117. Huth, H., (1972), pp. 107-110. Jacobson, D., (1993), p. 43.

⁴²⁰ Rispoli Fabris, A., (1974), pp. 56, 57. Di Castro, D., (Ed. cons. 1983), p. 754.

⁴²¹ Huth, H., (1972), pp. 14, 31. Morena, F., (2009), p. 49.

⁴²² Huth, H., (1972), p. 14. Morena, F., (2009), p. 49.

⁴²³ Huth, H., (1972), p. 14.

⁴²⁴ N° Inv: 726.

⁴²⁵ Jacobson, D., (1993), p. 43.

⁴²⁶ Como se ha dicho, a partir de 1639, los únicos europeos autorizados a establecer contactos comerciales directos con los japoneses fueron los calvinistas holandeses ya que, al carecer estos de ambiciones espirituales y no pretender evangelizar, no provocaban suspicacias entre la población nipona. Comercian con esta zona del mundo mediante su Compañía de la Indias Orientales que se había fundado en 1602. De esta manera, un sin fin de productos exóticos, entre los que no faltaban las lacas, llegaban regularmente a Amsterdam, con lo que acudían a esta ciudad compradores de toda Europa. Huth, H., (1972), p. 19.

⁴²⁷ Edwards, R., (1964), p. 328. Jacobson, D., (1993), p. 43.

compartimos ya que, como sabemos las técnicas extremo orientales no pudieron ponerse en práctica en nuestro continente hasta el siglo XX⁴²⁸.

No obstante, al igual que sucedió en el resto de Europa, en los Países Bajos también se emplearon motivos occidentales en las lacas. Entre los preferidos estaban las flores europeas en jarrones orientales. Un asunto probablemente inspirado en los bodegones holandeses del siglo XVII⁴²⁹. Otra de las características de la laca holandesa era el frecuente uso de la madreperla⁴³⁰.

Según Huth, debido a los lazos de unión que mantenían Inglaterra y Holanda en el siglo XVII, los artículos de laca de ambos países era muy semejantes por lo que, en muchos casos resultaba difícil distinguirlos entre sí⁴³¹.

Un valioso testimonio de laca holandesa fuera de Holanda lo constituyen los paneles de laca del artista Francis de Bray que revisten las paredes del antiguo dormitorio de Christian IV de Dinamarca (1577-1648) del Palacio de Rosenberg de Copenhague, ejecutados en época de los reyes Federico III (1648-1699) y Sofía Amalia de Dinamarca (1648-1699), entre 1663 y 1665. Los motivos decorativos dorados de estos paneles de laca verde, enmarcados entre bastidores realizados a imitación de carey, se copiaron del informe sobre la China que el explorador holandés Johan Nieuhof (1618 -1672) publicó en 1665⁴³². Esta habitación se considera el ejemplo de gabinete de laca más antiguo que existe⁴³³.

Otra objeto de laca holandesa a destacar sería el *cabinet* de finales del siglo XVII de laca color crema con chinerías de tonos variados que se conserva, aunque muy repintado, en el Palacio de Charlottenburg de Berlín. Este mueble perteneció en su día a la reina Sofía Carlotta de Brandenburgo (1668- 1705), abuela de Federico II el Grande (1712- 1786)⁴³⁴.

⁴²⁸ Más cierto parece el hecho ya mencionado de que Holanda, como otros países, enviara puntualmente mobiliario a China para que fuera lacado en este país. No obstante, según Edwards este proceso resultaba caro, además a menudo los lacadores orientales, al aplicar la laca, afectaban a la pieza extendiéndose por ejemplo con ella a los ensambles, con lo que esta estrategia no dió los buenos resultados esperados. Edwards, R., (1964), p. 328.

⁴²⁹ AAVV., Sackville - West, T., *Lacquer. An International History and Collector's Guide*. The Crowood Press. Crowood House, (1984), p. 204. Huth, H., (1972), p. 100.

⁴³⁰ Huth, H., (1972), p. 100.

⁴³¹ Huth, H., (1972), p. 101.

⁴³² Nieuhof, J., *Gezantschap der Nederlandtsche Oost-indische Compagnie* Leyden, (1665). (*Una embajada del East Indian Company de las provincias unidas del Grand Tartar Cham, emperador de China*). Jacobson, D., (1993), pp. 19- 22.

⁴³³ Jacobson, D., (1993), p. 41. Morena, F., (2009), pp. 101, 103.
<http://dkks.dk/the-princess-s-chamber> (consulta de Febrero de 2012).

⁴³⁴ Información expuesta en la cartela del mueble del museo.

2.2.2.5 Dinamarca

Las imitaciones danesas de laca extremo oriental, por el momento escasamente estudiadas, debieron ser relevantes en su tiempo, a juzgar entre otras cosas por la calidad de algunas de las obras que el tiempo nos ha dejado. Pero también es preciso tener en cuenta que la Compañía de Indias danesa, creada en 1616 con el fin de facilitar el comercio con Asia, contribuyó sin duda a la puesta en práctica de labores de lacado para suplir las demandas de la corte y competir con el *urushi* procedente de ultramar.

Además, es sabido que en el siglo XVIII existían en Copenhague una serie de artífices que producían lacas muy similares a las británicas⁴³⁵. Hemos podido contemplar, entre otros ejemplares, dos espléndidos ejemplos de laca danesa en el Dansk Folke Museum de Copenhague. El primero de ellos es un reloj de color negro con motivos dorados que presenta la firma P. Mathiesen⁴³⁶ y el segundo un revestimiento mural de paneles de laca rojiza y dorada realizado en 1724 por Carsten Tønder para el gabinete del príncipe Christian VI (1699-1746). Esta decoración parietal se descubrió, oculta tras varias capas de pintura y de papel mural, en los años treinta del siglo XX⁴³⁷.

Otro excelente ejemplo de laca, en nuestra opinión danesa, que ha sido atribuida a China en el mercado de antigüedades, seguramente debido a la calidad de su laca es un buró de un solo cuerpo de color negro con decoración dorada, tapa abatible inclinada, cinco cajones y manillas laterales para su traslado. En este mueble figura la marca del inventario real danés y un número de inventario del Palacio de Charlottenlund de Copenhague⁴³⁸ (fig. 4).

Y aunque no se trate de laca danesa, sino holandesa, podemos considerar que el gabinete, anteriormente señalado, del Palacio de Rosenberg de Copenhague, decorado entre 1663 y 1665 para el príncipe Frederik III (1648-1670)⁴³⁹, constituye una valiosa aportación danesa a la historia de la laca europea.

Por último, conviene mencionar que durante el reinado de Federico IV (1671-1730) el *arte povera* constituyó uno de los pasatiempos favoritos de la corte danesa. Así, las reinas Luisa (1667-1721) y Ana Sofía (1693-1743), primera y segunda esposa respectivamente del rey se dedicaron a este entretenimiento con entusiasmo. De hecho, algunos de los jarrones decorados por ellas pueden verse en el Palacio de Rosenberg de Copenhague⁴⁴⁰.

⁴³⁵ Huth, H., (1972), pp. 103, 104.

⁴³⁶ Huth, H., (1972), p. 104. La foto de este reloj aparece publicada en Honour, H., (1981), p. 55.

⁴³⁷ Información expuesta en la cartela de la obra del museo.

⁴³⁸ https://www.1stdibs.com/furniture/storage-case-pieces/desks/chinese-export-black-gilt-lacquer-mother-pearl-bureau/id-f_41 (consulta de Febrero de 2012)

⁴³⁹ <http://dkks.dk/the-princess-s-chamber> (consulta de Febrero de 2012). Morena, F., (2009), pp. 101, 103.

⁴⁴⁰ Huth, H., (1972), p. 104.

2.2.2.6 Alemania

Por lo que respecta a Alemania, este país contó con importantes centros de producción de lacas, tanto en el ámbito del mobiliario o de los revestimientos parietales, como de los instrumentos musicales o los carruajes.

A finales del siglo XVII ya existían lacadores activos en Hamburgo⁴⁴¹. Entre los objetos realizados por ellos destacaban los instrumentos musicales, cuya fama corría en paralelo a la que iba adquiriendo esta localidad como centro musical⁴⁴². De hecho, muchos de los clavicordios ejecutados por famosos artesanos estaban ornamentados con laca. Habitualmente, la parte externa de la caja de los clavicordios de Hamburgo se decoraba en colores intensos: rojo, verde y dorado y la interna de la tapa en otros más claros⁴⁴³. Con frecuencia, en esta zona las escenas representadas eran de tipo europeo, destacando los grupos de músicos⁴⁴⁴. Pero en Hamburgo también se elaboraban desde el siglo XVII, muebles lacados de estilo británico⁴⁴⁵.

Por su parte, existe constancia de que en la ciudad de Bremen de la Baja Sajonia, vivía un artífice conocido como Nicolaus Woltmann, quien en 1688 solicitó oficialmente permiso para practicar el arte de la laca que había aprendido durante su estancia de diez años en Londres⁴⁴⁶. A diferencia de Hamburgo, donde los objetos lacados fueron muy demandados y existía un comercio floreciente en torno a ellos, los realizados en Bremen nunca llegaron a alcanzar gran éxito.

Otro notable centro de laca alemán de la misma región fue Brunswick. Aquí se producían artículos muy semejantes a los ingleses. El lacador más conocido de esta ciudad fue Johann Christoph Lesieur, aunque parece ser que su negocio no prosperó, al igual que otros muchos, debido a que se vio obligado a competir con las importaciones británicas de mayor calidad⁴⁴⁷.

⁴⁴¹ Huth, H., (1972), p. 63.

⁴⁴² Huth, H., (1972), pp. 63, 65. Pollens, S., *The early pianoforte*. Cambridge University Press. Cambridge, (1995), p.125.

⁴⁴³ Entre los tres constructores más famosos de clavicordios de Hamburgo, se encuentra Christian Zell, perteneciente al taller Zell. Huth, H., (1972), p. 63. Su nombre aparece en un instrumento custodiado en el Museu de la Música de Barcelona. Una pieza cuya laca corresponde a las características de los talleres de Hamburgo anteriormente mencionadas. De hecho es de laca azul verdosa en la zona externa y blanca en el interior de la tapa. Huth, H., (1972), pp. 63. Véase apéndice III de esta tesis.

⁴⁴⁴ Podemos encontrar este tipo de clavicordios en el Norsk Folk Museum de Oslo. Kottick, E., *A history of the harpsichord*. Indiana University Press. Indiana, (2003), p. 25 y en el Musikhistorisk Museum de Copenhague. Kottick, E., (2003), p. 50. Huth, H., (1972), p. 63 También existen instrumentos lacados alemanes del siglo XVIII en la *Belle Skinner Collection* de la Universidad de Yale. AAVV., *The Belle Skinner collection of old musical instruments*, Holyoke, Massachusetts, (1933), pp. 62, 63 <https://archive.org/stream/belleskinnercoll00skin#page/n7/mode/2up> (consulta de Septiembre de 2013).

⁴⁴⁵ Huth, H., (1972), p. 63.

⁴⁴⁶ Huth, H., (1972), p. 64.

⁴⁴⁷ *Ibidem* nota anterior.

Pero sin duda el obrador de laca más famoso de Alemania fue el de Gérard Dagly, establecido en Berlín en 1686, capital de la corte de Brandenburgo⁴⁴⁸. Este artesano nació en Spa, la ciudad tradicional de producción de laca de Flandes anteriormente mencionada. La familia de Dagly había cultivado este arte desde el siglo XVII⁴⁴⁹ y Gérard, una vez aprendió el oficio de su padre se trasladó a vivir a Berlín. Allí, además de responder a encargos de la corte del elector Federico II (1620-1688) y de su sucesor, trabajó para particulares en su propio taller de lacado, junto a su hermano Jacques, como director del mismo, en el cual también se realizaban ornamentos dorados y pintados⁴⁵⁰.

En 1696 Dagly solicita al elector Federico III (1657-1713), el monopolio de la confección y venta de laca en Berlín. Dicha petición tenía como objetivo evitar la competencia de lacadores no profesionales. Algo de lo que, como hemos visto, se quejaron en su día Stalker y Parker llamando a los artesanos mediocres granujas ignorantes⁴⁵¹. Dagly consiguió el mencionado privilegio, con lo que pudo dedicarse a otras actividades, dejando el taller en manos de su hermano⁴⁵².

Durante un tiempo Dagly se dedicó a decorar los objetos más variopintos con laca: botones, la parte superior de los bastones, estuches de espadas, sombreros, etc. Y de nuevo pretendió conseguir otro favor de la Corona: el monopolio de la venta de botones en Berlín. Federico III no transigió ante ello y le sugirió en cambio que marcara las piezas para que no pudieran ser copiadas⁴⁵³. De hecho, hacia 1702, Dagly recibió oficialmente permiso para personalizar y numerar todo lo elaborado en su obrador, una vez fuera examinado por una comisión oficial. No obstante, no se le permitió marcar las obras destinadas a la corte⁴⁵⁴.

Este artífice consiguió asimismo que a sus empleados se les prohibiera establecerse en cualquier lugar de Prusia así como realizar por su cuenta objetos lacados, importarlos o venderlos. A cambio de ello prometía confeccionar para la corte todos los años una pieza de laca valorada en cien ducados⁴⁵⁵.

Por otra parte, también se sabe que Dagly realizó, con gran sutileza, tazas y platos de laca sobre soporte de madera, tan exquisitos que conseguían competir con los de plata. Asimismo ejecutó muebles y otros objetos con el fin de imitar y acompañar a las

⁴⁴⁸ Huth, H., (1972), p. 66. Jacobson, D., (1993), p. 41.

⁴⁴⁹ Huth, H., (1972), p. 66.

⁴⁵⁰ Huth, H., (1972, p. 67. Rispoli Fabris A., (1974), p. 57.

⁴⁵¹ Stalker, J., y Parker, G., (Ed. cons. 1998), p. 12. Huth, H., (1972, p. 67.

⁴⁵² Huth, H., (1972, p. 67.

⁴⁵³ *Ibídem* nota anterior.

⁴⁵⁴ Huth, H., (1972), pp. 68, 69.

⁴⁵⁵ Huth, H., (1972), p. 69.

porcelanas holandesas y orientales para los Palacios de Oranienburg y de Charlottenburg de Berlín⁴⁵⁶.

Muchas de las obras de este lacador imitaban fielmente las escenas y figuras orientales evitando caricaturizarlas⁴⁵⁷. De hecho, éste solía afirmar que podía copiar cualquier producto del Lejano Oriente. Desde luego algunas de sus piezas de laca negra estaban ejecutadas con tal esmero que casi no se podían distinguir estilísticamente de las asiáticas⁴⁵⁸. No obstante, también son característicos de Dagly los objetos de laca de fondos cremosos, lisos y brillantes como la porcelana⁴⁵⁹.

Entre las piezas de Dagly que subsisten podemos destacar, un clavicémbalo de laca blanca de hacia 1702 que puede contemplarse en el Palacio de Charlottenburg de Berlín. Este instrumento, construido por Michael Mietke, perteneció a la reina Sofía Carlotta de Brandenburgo⁴⁶⁰. Para la ejecución de esta pieza Dagly probablemente se inspiró en la colección de porcelana china del siglo XVII y color blanco de estilo Khang - Hsi que se exhibía en el Palacio⁴⁶¹.

En el mismo lugar se conservan dos mesas exquisitamente ejecutadas, de finales del siglo XVII, en laca roja con patas en forma de "S" unidas por chambranas con un cajón bajo el tablero⁴⁶². Y en el Staatliche Museen de Berlín, situado en el Palacio de Köpenik, se encuentra un espléndido *cabinet* de hacia 1695⁴⁶³.

A partir de 1713, cuando el taller de Dagly cerró, otros artífices retomaron el oficio de la laca en Berlín como Andreas Völkert o David Pennewitz. De esta manera el comercio floreció, entre otras cosas gracias a que ya no existía el monopolio impuesto por Dagly⁴⁶⁴.

Durante el reinado de Federico II de Prusia (1712-1786), hubo lacadores franceses que trabajaron para la corte de Brandenburgo. Ya nos hemos referido a la participación de los Martin en Postdam. Fue en concreto Jean Alexandre Martin, quien desempeñó hacia

⁴⁵⁶ Huth, H., (1972), p. 70.

⁴⁵⁷ Huth, H., (1972), p. 71.

⁴⁵⁸ *Ibidem* nota anterior.

⁴⁵⁹ Rispoli Fabris., A., (1974), p. 121. Jacobson, D., (1993), p. 42. Morena, F., (2009), p. 99.

⁴⁶⁰ Huth, H., (1972), p. 72. Rispoli Fabris, A., (1974), p. 101, fig 118. Jacobson, D., (1993), p. 42. Morena, F., (2009), p. 102. Scharmann, R., *El Palacio de Charlottenburg*. Prestel. Munich/ Berlín / Londres/ Nueva York, (2008), p. 10.

⁴⁶¹ AAVV., *The Historical Harpsichord*. Pendragon Press, Nueva York. (1984). Vol. 4, p. 70. En el mismo palacio se conserva otro clavicémbalo de laca negra y chinerías doradas, construido también por Mietke, de cuyo revestimiento lacado desconocemos la autoría.

⁴⁶² Información procedente de las cartelas correspondientes a las mesas citadas presentes en el palacio.

⁴⁶³ <http://www.smb.spk-berlin.de/smb/sammlungen/details.php?lang=de&objID=18812&p=24> (consulta de Agosto de 2011).

⁴⁶⁴ Huth, H., (1972), p. 72.

1753 las tareas de lacado de la estancia conocida como habitación de Voltaire del Palacio de Sanssouci aún conservado⁴⁶⁵ y del estudio del rey del Palacio Nuevo⁴⁶⁶. Otro artífice famoso de la época fue Sebastián Chevalier quien llegó a Postdam en 1766 y lacó, entre otras cosas, las paredes de la conocida como habitación oval de este último palacio⁴⁶⁷.

Por último señalar que en el Palacio de Charlottenburgh hemos podido contemplar otros objetos de laca de procedencia y autor desconocido que podrían provenir de algún taller de la ciudad de Berlín.

Dresde fue asimismo un foco importante de laca alemana⁴⁶⁸, entre cuyos representantes podemos destacar a Martin Schnell⁴⁶⁹, quien había trabajado en el taller de Dagly hacia 1703⁴⁷⁰. De hecho algunas de sus piezas son tan semejantes a las de este artífice que fueron atribuidas a él en el pasado. Este sería el caso de un *cabinet* de laca negra con figuras en relieve dorado, de hacia 1710-20 conservado en el Rijksmuseum de Amsterdam⁴⁷¹. Schnell lacó asimismo algunas estancias de tres de los palacios que el elector de Sajonia, Augusto el Fuerte (1694-1733) poseía en esta región⁴⁷². Este lacador no solo trabajó para la corte, sino también para la alta sociedad alemana⁴⁷³. Asimismo firmaba sus piezas y contó con un elevado número de empleados que, sin embargo, han quedado en el anonimato.

Entre 1712 y 1716, Schnell colaboró con la fábrica de porcelana de Meissen lacando y ornamentando piezas de cerámica con chinerías y diseños estilo *berain* de distintos colores sobre fondos normalmente rojos y azules⁴⁷⁴. Sin embargo, algunas de estas obras presentan en la actualidad un fondo de color negruzco, quizá debido al oscurecimiento de algunos de los materiales compositivos de la laca. Podemos

⁴⁶⁵ Sobre un fondo de laca amarillenta, trepan por las paredes de la sala flores de colores realizadas con escayola y latón que se repiten en el techo. Esta habitación estuvo decorada, hasta el año citado, con ornamentos rococó plateados a juego con un mobiliario también plateado. Wesch, P., *El Palacio de Sanssouci*. Prestel. Munich / Berlín / Londres / Nueva York, (2009), pp. 44, 45, 46.

⁴⁶⁶ Huth, H., (1972), p. 73.

⁴⁶⁷ Huth, H., (1972), p. 73. Morena, F., (2009), p. 99.

⁴⁶⁸ Huth, H., (1972), p. 74.

⁴⁶⁹ Morena, F., (2009), p. 101.

⁴⁷⁰ Huth, H., (1972), p. 74. Jacobson, D., (1993), pp. 41, 42.

⁴⁷¹ N° Inv: BK-1959-26.

⁴⁷² Huth, H., (1972), p. 74.

⁴⁷³ *Ibidem* nota anterior

⁴⁷⁴ Huth, H., (1972), p. 74. La idea de decorar con laca objetos de cerámica, representaba una oportunidad para ampliar la escala de colores y también evitaba la segunda cochura, lo que siempre representaba riesgos de roturas. No obstante, con el tiempo los colores de estas lacas han ido desapareciendo, por lo que hoy en día encontrarlas en su tonalidad original resulta algo extremadamente raro. Tan pronto como se consiguió cocer en Meissen una variedad suficiente de colores, desapareció la práctica de decorar la cerámica con laca. Huth, H., (1972), p. 75.

contemplar un jarrón de este estilo realizado entre 1710 y 1715 en el Metropolitan de Nueva York⁴⁷⁵ y otro jarrón y una jarra de cerveza en el Rijksmuseum de Amsterdam de hacia 1715-20⁴⁷⁶, aunque en la actualidad se está poniendo en discusión la atribución de estas piezas a Schnell⁴⁷⁷.

En el mismo estilo Schnell decoró jarrones de madera que, situados en repisas o sobre *cabinets*, alejados de los ojos del visitante y según el recurso del trampantojo, semejaban porcelana⁴⁷⁸. Parece ser que Schnell lacó asimismo objetos sobre otro tipo de soportes como la piel o incluso la tela, aunque no parece conservarse nada de ello⁴⁷⁹.

Para finalizar con Dresde, podemos añadir que, según Huth, mucha de la laca de esta región se ha restaurado de forma desafortunada, con el consecuente agravio hacia los objetos así decorados⁴⁸⁰.

En el sur de Alemania los dos focos más importantes de laca fueron Ausburgo y Nuremberg. Unos lugares en los que la artesanía había logrado prosperar durante siglos⁴⁸¹. Por su parte, las cualidades estéticas de algunas de las piezas que subsisten en Munich hacen suponer que desde los inicios del siglo XVIII, existía aquí una cierta actividad de lacado de primer orden. Así, hemos tenido oportunidad de contemplar en el Bayerische Nationalmuseum de la ciudad un espléndido reloj de laca de sobremesa, probablemente ejecutado en esta ciudad hacia 1725. Esta obra se encuentra revestida de laca roja con reservas en blanco y motivos decorativos de distintos colores tomados de otro libro de viajes de Johan Nieuhof publicado en 1668⁴⁸². También podemos aludir a dos paneles de *laca povera* del siglo XVIII de autor ignoto que se conservan en el mismo museo⁴⁸³.

Otro ejemplo de laca realizado en Munich sería el gabinete del Palacio de Nymphenburg de uso exclusivo del príncipe elector de Baviera Max III Joseph (1727-

⁴⁷⁵ N° Inv: 43.100.38 a, b. <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/199348?rpp=30&pg=1&ft=Schnell&pos=4> (consulta de Febrero de 2011)

⁴⁷⁶ N° Inv: BK-1963-56 y N° Inv BK-17320 respectivamente. <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objecten?q=+BK-1963-56+&s=artist&p=1&ps=12&ii=5#/BK-1963-56,5> (consulta de Febrero de 2011)

⁴⁷⁷ Véase Kopplin, M., "Lacquer painting on bottger stoneware: three walzenkrüge and the problem of attribution to Martin Schnell", s. f. pp. 27, 36. http://www.haughton.com/system/files/articles/2010/01/26/77/icf_s_2005_3rd.pdf (consulta de Enero de 2015)

⁴⁷⁸ Huth, H., (1972, p. 74.

⁴⁷⁹ Huth, H., (1972), p. 76.

⁴⁸⁰ Huth, H., (1972), p. 77.

⁴⁸¹ Huth, H., (1972), p. 65.

⁴⁸² N°s Inv: R 3792 y R 3793. Huth, H., (1972, pp. 78, 79. Nieuhof, J., *Legatio batavica ad magnum Tartariae chamum Sungeitum, modernum Sinæ imperatorem*. Jacob Van Meurs, Amsterdam, (1668).

⁴⁸³ N°s Inv: 32/137 y 32/138 respectivamente.

1777). En los años sesenta del siglo XVIII las paredes de esta estancia fueron revestidas de paneles de laca elaborada por el pintor de porcelana Johann Härringer (o Höringer) para acompañar las piezas extraídas de un biombo Coromandel. Las escenas chinas aquí representadas parecen copiadas de las publicadas hacia 1720 por el ilustrador de Augsburgo Martin Engelbrecht (1684- 1756)⁴⁸⁴, quien ya ha sido citado como autor de grabados para el *arte povera*.

También son dignos de mención los vehículos que aún se conservan en este palacio. Los hay del siglo XVIII, y en la decoración de alguno de ellos podría haber participado el famoso lacador de carruajes de la corte bávara Augustin Weidenschlager⁴⁸⁵. Destacan entre ellos varios trineos con paneles pintados⁴⁸⁶, así como una silla de manos de laca azul y motivos dorados⁴⁸⁷.

Otros vehículos que aún podemos contemplar en Nymphenburg corresponden a los primeros años del siglo XIX y su calidad de ejecución es excelente. Varios de ellos fueron contruidos por el maestro de coches George Lankensperger. Sus cajas son de estilo neoclásico y de distintas tonalidades⁴⁸⁸. Presentan escudos pintados y dorados en la parte central de cada lateral y los fondos de dos de ellos, se decoran con venturina⁴⁸⁹. Y ya de finales de la centuria, encontramos en Nymphenburg otra serie de vehículos de tipo neorococó con decoración pictórica en los paneles de laca de sus cajas⁴⁹⁰.

Por último, cabe apuntar que las paredes del una de las estancias del Palacio de Augustusburg, propiedad del elector de Colonia Clemente Augusto (1700-1761), situado cerca de dicha ciudad, se encontraban decoradas con *lacca povera*, antes de ser bombardeada esta residencia durante la II Guerra Mundial. Pudiera ser que tales labores hubieran sido llevadas a cabo por el propio elector y otros miembros de la corte hacia 1730, recortando a tal efecto los diseños de algunos volúmenes contemporáneos de botánica y geografía⁴⁹¹.

⁴⁸⁴ Huth, H., (1972), p. 78. <http://www.schloss-nymphenburg.de/englisch/palace/room13.htm>

⁴⁸⁵ Schmid, E. D., y Hager, L., (1995), p.16.

⁴⁸⁶ El pintor de dichos paneles pudo haber sido Blasius Vicelli. Schmid, E. D., y Hager, L., (1995), p. 14.

⁴⁸⁷ Huth, H., (1972), p. 79. Schmid, E. D., y Hager, L., (1995), pp. 27, 28.

⁴⁸⁸ Véase Schmid, E. D., y Hager, L., (1995).

⁴⁸⁹ N^{os} Inv: 18 y 20 respectivamente. Ambas berlinas fueron contruidas por Lankensperger. La primera de ellas, denominada "Nueva o primera carroza de la coronación de Munich", es de 1813, Schmid, E. D., y Hager, L., (1995), pp. 17, 29, p. 52, fig 9. El segundo carruaje o "Segunda carroza de la coronación de Munich" fue realizado en 1818. Schmid, E. D., y Hager, L., (1995), p. 27, p. 54, fig 11. Estas dos carrozas fueron reparadas en fechas posteriores a la de su ejecución, por lo que no sabemos el aspecto que pudieron haber tenido en origen.
<http://www.schlossnymphenburg.de/deutsch/marstall/index.htm> (consulta de Febrero de 2011).

⁴⁹⁰ Schmid, E. D., y Hager, L., (1995), p. 59, fig. 16, p. 60, fig. 17.

⁴⁹¹ Huth, H., (1972), p. 83.

2.2.2.7 Portugal

Ante el estudio de la laca lusa conviene echar la vista a sus antecedentes más remotos ya que, como se ha dicho, Portugal fue el primer país europeo que se familiarizó con las lacas asiáticas.

Como punto de partida debemos recordar que, aunque los primeros objetos de laca extremo oriental llegarían al continente europeo a través de la ruta de la seda, la entrada sistemática de la misma no se produjo hasta el siglo XVI y lo hizo a través de Portugal. De hecho durante dicha centuria y a inicios de la siguiente, pocas eran las áreas del sudeste o sudoeste asiático que no se encontraban bajo el control portugués⁴⁹².

Fue decisiva, en este sentido, la conquista en 1511, por parte de mercaderes portugueses del famoso puerto de Malaca, situado en la actual Malasia⁴⁹³. Años después las relaciones comerciales entre este país y el Lejano Oriente se iniciaron oficialmente a través de los establecimientos portugueses en la India, China y Japón⁴⁹⁴.

En opinión de De Moura Carvalho, las primeras lacas asiáticas que llegaron a manos de los portugueses pudieron haberse adquirido en Asia a cambio de especias y algodones de la India. Pero también considera posible este autor que algunas piezas hubieran llegado ya a Lisboa durante los primeros años del siglo XVI, como resultado de ciertas acciones de contrabando a lo largo de la costa china, lo mismo que sucedía con las porcelanas⁴⁹⁵.

En cualquier caso, en la primera mitad de dicho siglo, ya existían artículos de laca china y japonesa en Lisboa, como lo muestra el hecho de que figuren en los inventarios de bienes de Isabel de Portugal (1530-1539), redactados en 1539⁴⁹⁶. También encontramos referencias a ellas en el de Catalina de Austria (1507-1578) de 1525⁴⁹⁷. De hecho ambas reinas fueron afamadas coleccionistas de objetos exóticos. Para Moura Carvalho muchas de las descripciones presentes en este último inventario parecen aludir a piezas de encargo⁴⁹⁸.

⁴⁹² De Moura Carvalho, P., (2001 a), p. 130.

⁴⁹³ De Moura Carvalho, P., (2001 b), pp. 41, 42.

⁴⁹⁴ Recordemos que los portugueses fueron los primeros occidentales que arribaron a los mares de China, conquistando Macao en 1557, y dando inicio a un proceso de importación de productos considerados exóticos y raros, entre los que se encontraban las lacas. Portugal también fue la primera nación europea que se introdujo en Japón. En 1542 tres portugueses desembarcaron en la isla de Tanagashima, con una nave que se había desviado de su ruta a causa de un tifón. A partir de esta fecha, y hasta 1639, el Japón recibía casi todos los años la visita de navíos comerciales lusitanos en busca de objetos preciosos. Por otro lado, Portugal ya había establecido relaciones comerciales con las islas Ryukyu desde inicios del siglo XVI, a través de sus bases de la India.

⁴⁹⁵ De Moura Carvalho, P., (2001b), pp. 41, 42.

⁴⁹⁶ AGS. PR. Caja 30. Doc. 11. AGS. CSR. Leg. 67-3. Fol. 181 vº.

⁴⁹⁷ AGS. PR. Leg. 50-57 (Inventario de joyas, plata y otros objetos. Año 1525).

⁴⁹⁸ De Moura Carvalho, P., (2001 b), p. 42.

Por su parte, es sabido que Catalina de Braganza (1638-1705) incluyó en el ajuar que portó consigo a Inglaterra con ocasión de su matrimonio con el rey Carlos II (1630-1685) en 1662, una serie de *cabinets* probablemente de laca extremo oriental que debieron despertar enorme expectación en la corte británica, a juzgar por lo expresado por el famoso cronista de la época John Evelyn:

*...The Queene brought over with her from Portugal such Indian cabinets as had neve beforer ben seene here...*⁴⁹⁹

Merece la pena que nos detengamos brevemente en los términos que definen esta técnica decorativa en Portugal, pues constituyen el origen de sus equivalentes europeos. Los más utilizados históricamente fueron: *laca* (o *lacca*), *alacre*, *lacre*, *lácar*⁵⁰⁰, *laquar*, *charão*, *acharão*, *achará*, *acheyrao*, *acharam*, *charam*, *chorão*, *uruxi*, etc. La mayor parte de ellos se refieren tanto a las técnicas asiáticas como a las europeas.

Las palabras *laca* y *lacca*, en su acepción de goma laca, ya se utilizaban en 1498 en Portugal⁵⁰¹ difundiéndose en el siglo XVI. Pedro de Moura Carvalho afirma que surgió a raíz del contacto de los portugueses con la India, en donde como se ha dicho abundaban las lacas de cuya composición formaba parte la goma laca. Así *laca* deriva del hindú *lakh*, que a su vez proviene del sánscrito *lāk sâ*⁵⁰². Y ambos nombres aparecen asimismo, al igual que sus derivados *lacre* o *alacre* en el tratado de García de Orta de 1563⁵⁰³, como sinónimos de goma laca, del lacre de los sellos o del pigmento de color rojizo contenido en la goma laca conocido como cera laca⁵⁰⁴. Sin embargo, la acepción de estas palabras en relación a la técnica decorativa que estamos estudiando no aparece hasta el siglo XIX, al igual que en España.

Por su parte, el término *acharam* se utilizaba ya en 1569, según se indica en el tratado del filólogo indo - portugués Sebastião Rodolfo Dalgado⁵⁰⁵. En cuanto al nombre *charão*, éste podría proceder de la palabra china *čat-liao* (laca), compuesta del chino dialectal *čat* (barniz) y *liao* (tinta, óleo) o también de *chi-liau* o *chi-yao* (*laca* + *tinta* u

⁴⁹⁹ Evelyn, J., *The diary of John Evelyn 1620 to 1705-06*. (Ed. cons. Walter Dunne. Washington / Londres 1901). Vol. 1, p. 291. <http://www.gutenberg.org/ebooks/41218> (consulta de Enero de 2013). Cfr. Jacobson, D., (1993), p. 359.

⁵⁰⁰ Dalgado, S., *Glossário Luso- Asiático*. Coimbra, (1919), p. 501

⁵⁰¹ Corominas, J., y Pascual, J. A., *Diccionario Critico Etimológico Castellano e Hispánico*, Gredos. Madrid, (1980-1991), (Ed. cons. Gredos. Madrid, 1980). Vol. 3, p. 546.

⁵⁰² De Moura Carvalho, P., (2001 b), p. 133.

⁵⁰³ Garcia de Orta, G., *Colóquios dos simples e drogas he cousas medicinais de Índia*, Goa, (1563), (Ed. cons *Colóquios dos simples e drogas*. Academia Real de las Ciencias de Lisboa. Lisboa, 1895). Vol. 2, pp. 29-45. De Moura Carvalho, P., (2001 b), p. 43. Dalgado, S., *Glossário Luso- Asiático*. Coimbra, (1919). Vol. 2, pp. 501-503.

⁵⁰⁴ Garcia de Orta, G., (Ed. cons. 1895), pp. 29, 33, 39, 45. De Moura Carvalho, P., (2001 b), pp. 43, 133. Vasallo e Silva, N., (2001), p. 13.

⁵⁰⁵ Dalgado, S., (1919), p. 262.

óleo)⁵⁰⁶. Según Dalgado dicha denominación se utilizaba en Portugal desde 1588 para designar los artículos de laca oriental ⁵⁰⁷. Y en opinión de De Moura Carvalho, con el paso del tiempo, se empleó, por extensión, para referirse también a las piezas europeas⁵⁰⁸.

Charão aparece en el *Vocabulario Português y Latino* de 1712 redactado por Raphael Bluteau, como sinónimo de *charam* y en alusión a las lacas chinas y japonesas. En el texto se alude al tratado de Atanasio Kirker anteriormente aludido por nosotros:

*Charão: verniz da China, & do Japão. Faz se com laca, espiritu de vinho & outros ingredientes, dos quais faz menção o P. Kirker no seu livro China Illustrata, pag 220. aonde traz toda a receita deste segredo. Liqueurum copositio, quâ utuntur Sinenses ad Splendorem ligno, aut alij cuipiam rei afferendion...*⁵⁰⁹

El mismo significado otorga a este término el religioso João Pacheco en 1738:

*Charão: He verniz da China, e do Japão que se faz com Lacca, espirito de vinh, e outros ingredientes. Daqui choroado, obras de chorão...*⁵¹⁰

Por último, cabe señalar que la palabra *uruxi* o *uruxy* también fue utilizada en el pasado por parte de algunos viajeros y tratadistas portugueses, así como el verbo *uruxar* y el participio pasivo del mismo, *uruxado*, para referirse exclusivamente a la laca japonesa. Estos términos derivan claramente del nombre *urushi*⁵¹¹:

Las palabras *uruxy* y *uruxar* son recogidas, por ejemplo, en una carta redactada por el misionero João Rodrigues entre 1620 y 1630:

*Uruxar: do vocabulo Uruxy (urushi) que he verniz de goma de certas arvores (Rhus vernicifera, D.C.)...*⁵¹²

⁵⁰⁶ Corominas, J., y Pascual, J.A., (Ed. cons. 1980), Vol. 2, p. 341. Corominas, J., *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Gredos, Madrid, (1961), (Ed. cons. Gredos, Madrid, 1987). Vol 2, pp. 192, 193. Dalgado, S., (1919), pp. 262, 263. De Moura Carvalho, P., (2001 b), p. 42.

⁵⁰⁷ Dalgado, S., (1919), pp. 262, 263. Corominas, J., y Pascual, J. A., (Ed. cons. 1980). Vol. 2, p. 341.

⁵⁰⁸ De Moura Carvalho, P., (2001 b), p. 42.

⁵⁰⁹ Bluteau, R., *Vocabulario Português e Latino*. Coimbra, (1712). Vol. 2, p. 277. Vasallo e Silva, N., (2001), p. 13.

⁵¹⁰ Pacheco, J., *Divertimento Erudito para os Curiosos Noticias Históricas*. (1738). Vol. 2, p. 164. En estas dos últimas citas vemos claramente que las palabras *laca* y *lacca* se emplean como sinónimos de la goma laca. También descubrimos otro sinónimo de *chãrao*: *chorão*. Cfr. Vasallo e Silva, N., (2001), p. 13.

⁵¹¹ Kawamura, Y., (2013), p. 259. Leiria, L., “The signatura in namban lacquerware: tangible forms of storing remembrance”. *Bulletin of Portuguese/ Japanese Studies*. Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, (2001), p. 12.

⁵¹² João Rodrigues, J., *Historia da Igreja do Japao*. (Traductor Tçuzzi, S. J.,) João do Amaral Abranches Pinto. Colección Noticias de Macao. Tokio, (1954-55). Vol. 2, p. 21.

Estos nombres se utilizan asimismo en el siglo XVIII, las siguientes frases figuran en el tratado de Bonnani de 1720:

*...La Vernice dunque raccolta nel Giappone ivi è detta Uruxi...*⁵¹³

*... il Chiarám Cinese, e l' Uruxi Giapponese hanno proprietà nocive...*⁵¹⁴

*...il Chiaram si lavora nella China e l'uruxi nel Giappone...*⁵¹⁵

No es posible establecer a partir de qué momento se inicia en Portugal la producción de laca a imitación de la asiática, aunque lo más probable es que fuera a inicios del siglo XVII⁵¹⁶. Prueba de ello es, entre otras cosas, el hecho de que Philippe Nunes emplee la expresión *a modo da China* en su tratado de 1615 en relación al dorado de una bandeja.

*...Para dourar huma rodéla, ou bandeja ao modo da China...*⁵¹⁷

Resulta extraño el hecho de que, a pesar de la relación privilegiada que tuvo Portugal con los productos asiáticos, dentro del contexto europeo y a las oportunidades que tendrían sus artesanos para copiarlos, sea el país del que menos noticias tenemos, anteriores al siglo XVIII, en relación a la laca autóctona. Además, tampoco son muchas las piezas portuguesas que sobreviven de tal centuria⁵¹⁸, existiendo, sin embargo un buen número de ellas de la siguiente⁵¹⁹.

Se ha dicho que la tradicional convivencia del pueblo portugués con las culturas asiáticas, junto a la excesiva vulgarización de sus productos, no facilitaron la aceptación generalizada de elementos exóticos en la producción de arte autóctono⁵²⁰.

De hecho, existe la opinión generalizada de que en el país vecino la influencia oriental se manifestó tardíamente, a través de la moda internacional por las chinerías en las artes decorativas⁵²¹, por medio de interpretaciones europeas, principalmente británicas⁵²². De ahí que las piezas lacadas lusitanas llegaran a asemejarse notablemente a estas últimas.

⁵¹³ Bonnani, F., *Trattato sopra la vernice detta comunemente cinese* (1720). (Ed. cons. 1731), p. 44.

⁵¹⁴ Bonnani, F., (Ed. cons. 1731), p. 106.

⁵¹⁵ Bonnani, F., (Ed. cons. 1731), p. 107.

⁵¹⁶ Freitas Morna, T., (2001), p. 195. Jacobson, D., (1993), p. 24.

⁵¹⁷ Nunes, F., *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*. Officina de João Baptista Alvares. Lisboa, (1615), p. 97. <https://archive.org/details/artedapinturasym00nune> (consulta de Febrero de 2013). Cfr. Freitas Morna, T., (2001), p. 196.

⁵¹⁸ Freitas Morna, T., (2001), p. 195.

⁵¹⁹ De Sandão, A., *O móvel pintado em Portugal*. Livraria Civilização. Barcelos, (1968). (Ed. cons. Livraria Civilização, Barcelos, 1999), p. 266. Huth, H., (1971), p. 105.

⁵²⁰ Freitas Morna, T., (2001), p. 195.

⁵²¹ *Ibidem* nota anterior.

En opinión de Freitas Morna, aunque no sea posible comprobar la circulación directa en Portugal de la obra *A treatise of Japanning and Varnishing*, (1688)⁵²³, el influjo de las ilustraciones de este tratado en piezas portuguesas demuestra como en el siglo XVIII ya se conocía allí este nuevo lenguaje decorativo europeo, principalmente a través de las importaciones de objetos ingleses, fundamentalmente muebles⁵²⁴. También se copiaban los propios prototipos británicos, como sucedía en España, tal y como veremos más adelante.

En cuanto a los aspectos tecnológicos, cabe señalar que, según ciertos estudios de laboratorio, en la preparación de las lacas portuguesas se solía usar sulfato de calcio, en lugar del carbonato cálcico⁵²⁵. Sin embargo, a veces se eludía el empleo del aparejo, cosa que también era habitual entre los artífices ingleses, con la diferencia de que aquí, según De Sandão, las razones de ello se debían a la necesidad de economizar gastos⁵²⁶. Para este autor, cuando la obra contaba con preparación ésta era bastante espesa⁵²⁷. El soporte más frecuente sobre el que se asentaban los revestimientos de laca era la madera, predominando el roble, el castaño y en tercer lugar el pino, aunque no faltaban otras esencias leñosas nobles como el nogal⁵²⁸ o la caoba⁵²⁹.

De Sandão afirma que otro de los rasgos distintivos del *charão* portugués era la abundancia de capas de policromía o el que, con frecuencia, los motivos dorados se bordearan intensamente de negro, quizá con la intención de que pareciera que poseían relieve, sin tener que recurrir al trabajo de dotárselo en la realidad⁵³⁰.

⁵²² El entusiasmo por el arte británico en Portugal se potenció con el retorno de Catalina de Braganza desde Inglaterra a su tierra natal en 1693, quien trajo consigo numerosas piezas de mobiliario. Y también con el incremento del comercio con Inglaterra, tras el tratado de Methuen en 1703, factor que favoreció lógicamente la importación de muebles procedentes de dicho país. Freitas Morna, T., (2001), p. 197.

⁵²³ Stalker, J., y Parker, G., (Ed. cons. 1998).

⁵²⁴ Freitas Morna, T., (2001), p. 195. Muchos de los muebles que se exportaban de Inglaterra en el siglo XVIII estaban especialmente destinados al mercado portugués y al español. Symonds, R. W., “English Eighteenth Century Furniture Exports to Spain and Portugal”. *The Burlington Magazine*, (1941). Vol. 78, nº. 455, p. 58.

⁵²⁵ Freitas Morna, T., (2001), p. 196.

⁵²⁶ De Sandão, A., (Ed. cons. 1999), p. 48.

⁵²⁷ *Ibidem* nota anterior.

⁵²⁸ Este sería el caso de una silla de laca azul con motivos dorados, perteneciente a una colección particular portuguesa cuya imagen aparece en la publicación de Sandao. De Sandão, A., (Ed. cons. 1999), pp. 188, 189. Este asiento es muy semejante a los que se localizan en la actualidad en una sala del Palacio de Aranjuez que estudiaremos en el apéndice I de esta tesis (NºS Inv: 10028841-1002846). De Sandão, A., (Ed. cons. 1999), pp. 188, 189.

⁵²⁹ De caoba es por ejemplo un cubertero de laca roja del siglo XVIII que se conserva en el Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa. Borges de Sousa, M. C., “Estojo da faqueiro” en AAVV., *O mundo da laca 2000 anos de Historia*. Fundación Calouste Gulbekian. Lisboa, (2001 b), p. 208.

⁵³⁰ De Sandão, A., (Ed. cons. 1999), p. 56.

En cuanto al color de las lacas, abundaban los fondos oscuros destacando el negro azulado, el negro verduzco o el negro humo⁵³¹. Para De Sandão se empleaban asimismo aquellas tonalidades que para el cristianismo poseían un significado particular, como el azul que simboliza la fe, el blanco que se refiere a la pureza, o el rojo que alude a la actividad humana⁵³². Cabe precisar además que con frecuencia en un mismo objeto se combinaban la pintura y la laca⁵³³.

Los lacadores portugueses pertenecían a un gremio de artesanos que incluía asimismo a pintores, doradores, ebanistas, ensambladores y entalladores⁵³⁴. Y probablemente, para el desarrollo de su trabajo, consultarían determinados recetarios de fácil acceso, como el de Bernardo Montón editado en Madrid en 1734 denominado *Secretos de Artes liberales y mecánicas*⁵³⁵, un texto que pudo haber sido traducido al portugués, o también el de autor anónimo *Segredos necessários para os Offícios, Artes e manufacturas e para muitos objectos sôbre a economia doméstica* publicado en Lisboa en 1794⁵³⁶.

Según De Sandão, en la técnica del *charão* portugués los barnices solían ser de goma laca disuelta en alcohol. Y éstos después venían pulimentados con piedra pómez a tampón y sucesivamente con piel de gamuza⁵³⁷.

También se refiere este autor al dorado de los motivos decorativos, bien con pan de oro, según el método del mordiente graso o bien mediante el empleo de oro en polvo mezclado con aceite⁵³⁸ respondiendo a la técnica de la pintura dorada.

Por lo que respecta a los motivos decorativos éstos, como ocurre en el resto de Europa, se inspiran en gran medida en los orientales, aunque de manera más libre que en otros lugares. Destacan así las ingenuas y espontáneas chinerías, dispersas por la superficie de las obras, a menudo inspiradas en la porcelana china⁵³⁹. Asimismo abundan las escenas con edificios y figuras humanas orientales, a las que se asocian otras campestres y cortesanas de corte europeo con arquitecturas y personajes ataviados según la moda de

⁵³¹ De Sandão, A., (Ed. cons. 1999), p. 57. Freitas Morna, T., (2001), p. 197.

⁵³² De Sandão, A., (Ed. cons. 1999), p. 272.

⁵³³ De Sandão, A., (Ed. cons. 1999), pp. 57, 58. Freitas Morna, T., (2001), pp. 205, 206.

⁵³⁴ De Sandão, A., (Ed. cons. 1999), pp. 51, 265.

⁵³⁵ Montón, B., *Secretos de Artes liberales y mecánicas recopiladas y traducidas de varios y selectos autores, que tratan de phisica, pintura, arquitectura, óptica, chimica, doradura y charoles con otras varias curiosidades ingeniosas*. Oficina de los herederos de Antonio Marin, Madrid, (1734). (Ed. cons. Oficina de los Herederos de Martinez. Pamplona, 1757), p. 35.

⁵³⁶ Anónimo., *Segredos necessários para os Offícios, Artes e manufacturas e para muitos objectos sobre a eonomia doméstica*. Offic. de Simao Thaddes Ferreira, Lisboa (1794). García Fernández, M. S. “Muebles y paneles decorativos de laca en el siglo XVIII” en AAVV., *Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas*. Patrimonio Nacional. Madrid, (2003), p. 342.

⁵³⁷ De Sandão, A., (Ed. cons. 1999), pp. 48, 56.

⁵³⁸ *Ibidem* nota anterior.

⁵³⁹ Freitas Morna, T., (2001), pp. 196, 197.

nuestro continente y entre ornamentos clásicos⁵⁴⁰. A menudo, la combinación entre motivos orientales y europeos daba como resultado escenas híbridas cargadas de gracia y fantasía, tan exageradas que, en ocasiones, llegaban a rozar lo caricaturesco⁵⁴¹.

Pero en las lacas portuguesas no falta la decoración de exclusivo carácter occidental. Así, a finales del siglo XVIII destacaron las escenas neoclásicas inspiradas en pintores de la época como los portuenses Francisco Vieira (1765-1805) o Joaquim Rafael (1783-1864)⁵⁴². A este tipo de temática se recurrió con profusión para los cabeceros de las camas. Los motivos religiosos son también frecuentes en relojes⁵⁴³, armarios o escritorios, abundando asimismo en los lechos.

El mayor repertorio de piezas de laca portuguesa lo constituyen los muebles del siglo XVIII. Muchos de ellos estaban destinados a recintos religiosos⁵⁴⁴ y consistían en sillas de coro, órganos, altares portátiles, atriles que reproducían la forma de aquellos *namban*⁵⁴⁵, etc. Estos artículos encajaban a la perfección con los ambientes barrocos litúrgicos del momento cargados de brillo y color⁵⁴⁶.

En cuanto al mobiliario doméstico, como se ha dicho, se reproducen los prototipos británicos como los relojes de pie o los burós llamados en Portugal *papeleiras*. También son frecuentes los asientos, muchos de ellos de clara influencia inglesa, una amplia variedad de armarios, bandejas de todos los estilos, e incluso jarrones con soporte de madera cuya laca imita la porcelana, al estilo de los realizados por el lacador alemán Schnell⁵⁴⁷. Asimismo son de destacar los tocadores compuestos de tres muebles: mesa, escribanía y espejo que tuvieron también gran fortuna en Andalucía.

Pero Portugal también destacó en la producción de los carruajes lacados. Prueba de ello son los ejemplares de elevada calidad técnica que subsisten en el Museu Nacional dos Coches de Lisboa⁵⁴⁸. Y, como en el resto de Europa, en este país también se recurrió al uso de la laca para la decoración de instrumentos musicales, aunque en menor medida que en la tipologías anteriormente citadas. Un ejemplo significativo al respecto es el de una viola conservada en el Museu da Música de Lisboa de laca negra con ornamentos

⁵⁴⁰ Freitas Morna, T., (2001), pp. 197, 203.

⁵⁴¹ Proença, J. A., “Painel duplo” en AAVV., *O mundo da laca. 2000 anos de Historia*. Fundación Calouste Gulbekian. Lisboa, (2001 a), pp. 205, 206. Freitas Morna, T., (2001), p. 197.

⁵⁴² Proença, J. A., (2001 a), pp. 205, 206. De Sandão, A., (Ed. cons. 1999), p. 266.

⁵⁴³ Ejemplo de ello sería un reloj de pie que presenta en su base escenas de Adán y Eva. Esta pieza de madera de roble revestida de laca roja, construida en Barcelos a finales del siglo XVII o inicios del XVIII se conserva en una colección particular portuguesa. De Sandão, A., (Ed. cons. 1999), pp. 195, 195.

⁵⁴⁴ De Sandão, A., (Ed. cons. 1999), p. 48.

⁵⁴⁵ Véase cap. IV de esta tesis.

⁵⁴⁶ Proença, J. A., “Tabuleiro” en AAVV., *O mundo da laca. 2000 anos de Historia*. Fundación Calouste Gulbekian. Lisboa, (2001 b), p. 211.

⁵⁴⁷ De Sandão, A., (Ed. cons. 1999), pp. 231, 232.

⁵⁴⁸ <http://www.muselia.com/lisbon/national-car-museum/3420> (consulta de Agosto de 2011).

dorados que recuerda a las lacas tailandesas. Se puede decir que en este instrumento prevalece la intencionalidad decorativa sobre la musical, ya que la caja armónica se encuentra libre de decoración para evitar entre otras cosas, como opina Paula Tudela, que la vibración de su sonido deteriore la laca⁵⁴⁹ (fig. 5). También podemos citar un clavicordio, perteneciente al mismo museo, de madera lacada en rojo y negro⁵⁵⁰.

Con respecto al nivel de calidad del *charão*, Freitas Morna considera que en Portugal no se hicieron grandes esfuerzos por conseguir óptimos resultados técnicos, sino más bien decorativos⁵⁵¹. Además, en su opinión, muchas obras se realizaron sobre soportes de ínfima calidad, motivo por el cual son escasas las que han llegado a nuestros días. Por su parte Huth asegura que la laca portuguesa carecía de originalidad y que no aportó nada a la europea en general⁵⁵².

Nosotros consideramos que estas opiniones, al igual que otras aún más negativas⁵⁵³, denotan que se requiere seguir profundizando en el estudio del *charão* portugués. De hecho, como afirma Borges de Sousa, aún son escasos los ejemplares documentados⁵⁵⁴. Si bien entre ellos se encuentra uno de los más espectaculares recintos de laca occidental que se conocen: la Biblioteca de la Universidad de Coimbra, lacada en 1723 por Manuel de Silva, la cual fue definida por el famoso crítico de arte de los años sesenta, German Bazin como la biblioteca más fastuosa que había visto en su vida⁵⁵⁵.

Probablemente sean necesarios más años de investigación, para llegar a hacer justicia en relación a la laca del país vecino, en este sentido la situación del *charão português* y la del charol español son equiparables.

No deseamos finalizar esta sección de nuestra tesis sin aludir a la extendida afición a las tareas de lacado por parte de *amateurs* en toda Europa. Un hecho que podría explicar, en parte, las notables diferencias cualitativas que apreciamos entre las distintas lacas que han llegado a nuestros días. De hecho, existían incluso algunos textos redactados específicamente para el aprendizaje de los aficionados en este oficio como *The Ladies*

⁵⁴⁹ Tudela, A. P., "Alexandre Moreira" en AAVV., *O mundo da laca. 2000 anos de Historia*. Fundación Calouste Gulbekian. Lisboa, (2001 a), p. 209.

⁵⁵⁰ Tudela, A. P., "Clavicordio" en AAVV., *O mundo da laca. 2000 anos de Historia*. Fundación Calouste Gulbekian. Lisboa, (2001 b), p. 212.

⁵⁵¹ Freitas Morna., T., (2001), p. 203.

⁵⁵² Huth, H., (1972), p. 106.

⁵⁵³ Ciertos autores como Annamaría Rispoli, han llegado a afirmar que nunca se dio una producción de laca en Portugal. Rispoli Fabris, A., (1974), p. 117. Para Freitas Morna, numerosos muebles de *charão* de finales del siglo XVII se ejecutaron con *madeira de caixa* o *caixa de açúcar*; es decir con madera procedente de cajas de azúcar procedentes de Brasil. Ello se debía a que en Portugal escaseaban las esencias leñosas. Quizá muchas obras lacadas se perdieran dada la mala calidad de su soporte de madera. Freitas Morna, T., (2001), pp. 196, 206.

⁵⁵⁴ Borges de Sousa, M. C., (2001), p. 208.

⁵⁵⁵ De Sandão, A., (Ed. cons. 1999), p. 102. Bazin, G., "La bibliothèque la plus fastueuse que j'ai jamais vue". *Connaissance des Arts*, (1960), nº 100, pp. 66-71.

Amusement or Whole Art of Japanning Made Easy de Robert Sager, publicado en 1760⁵⁵⁶.

Esta moda fue muy censurada por determinados profesionales del momento como Stalker y Parker⁵⁵⁷ -ya hemos conocido sus críticas hacia los lacadores mediocres- a pesar de que, paradójicamente, su famoso tratado estuviera también dirigido a los aficionados.

Como hemos podido comprobar, entre tales diletantes se incluía la monarquía. A este respecto, merece nuestra atención la noticia referida por la historiadora Teresa Lavallo Cobo de que hacia 1730 el infante Carlos, futuro Carlos III, manda desde Italia a su madre, la reina Isabel de Farnesio, una mesa de *barniz* que había ejecutado personalmente para ella⁵⁵⁸.

3. LOS MÉTODOS HISPANOAMERICANOS DEL MAQUE Y LOS ENCONCHADOS

3. 1 Maque

América contó con una importante producción de objetos lacados cuyo origen se remonta a la época precolombina⁵⁵⁹. Los más conocidos y estudiados son los mexicanos. De hecho, la laca de este territorio, constituye una de las manifestaciones artísticas más características y ricas del continente americano y maque es el término más empleado en la actualidad para designarla. Pero también existieron focos de laca en otros lugares como Perú o Colombia⁵⁶⁰ cuyo estudio quedará al margen de esta tesis puesto que el abordarlo retrasaría considerablemente su entrega.

⁵⁵⁶ Sayers, R., *The Ladies Amusement, or the Whole Art of Japanning Made Easy*. Londres, (1762). (Ed. cons. Newport, 1966). Edwards, R., (1964), p. 330. Jacobson, D., p. 139. La mayor parte de los aficionados a la laca cultivaban particularmente el *arte povera*. Kisluk - Grosheide, D., "Writing Table " en AAVV., *Europe Furniture in the Metropolitan Museum of Art. Highlights of the Collection*. The Metropolitan Museum of Art / Yale University Press. New Haven / Londres, (2006 a), p. 96.

⁵⁵⁷ Stalker, J., y Parker, G., (Ed. cons. 1998).

⁵⁵⁸ Lavallo Cobo, T., (2002), p. 121.

⁵⁵⁹ Véase Medina González, I., "¿Maque prehispánico? Una antigua discusión" *Lacas mexicanas*. Museo Franz Mayer / *Artes de México*. México, (1997), (Ed. cons. México, 2003), n° 5, pp. 21-27. Las técnicas de la laca mexicana empleadas antes de la llegada de los españoles son descritas en distintas crónicas, como *La Relación de Michoacán*, de autor anónimo (1541), *La Relación de Yucatán* (1566) de Diego de Landa y *La Crónica de la Orden de Ntro. Seraphico Padre San Francisco. Provincia de San Pablo de Michoacán* de Fray Alonso de la Rea (1639). Cfr. Aguiló, M. P., "Aproximaciones al estudio del mueble novohispano en España", en AAVV., *El mueble del siglo XVIII: Nuevas aportaciones a su estudio*. *Revista de la Associació per a l'estudi del moble*, (2008), p. 27.

⁵⁶⁰ En el Museo del virreinato de Bogotá se conservan algunos muebles lacados que pudieran ser colombianos. AAVV., *El bargueño*. Cat. Museo de Arte Colonial. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, (1994), pp. 24, 25. No debemos confundir la técnica de la laca con un tipo de manufactura artística colombiana de origen precolombino llamado "barniz de pasto", a pesar de que existan semejanzas estéticas entre los artículos resultantes de ambos métodos artesanales.

Desde el siglo XVI, tras la llegada de los conquistadores a América, esta técnica alcanza un notable impulso, a causa principalmente de la influencia de las lacas extremo orientales que se introducían en este país en los galeones españoles procedentes de Filipinas, a partir de 1571 dentro de la ruta comercial de la nao de Manila⁵⁶¹. Por otro lado, desde 1613 y hasta 1638, México y Japón mantuvieron relaciones comerciales directas, gracias a un permiso concedido por Felipe III, quien lo canceló al ser consciente de la persecución anticristiana en este último país. También las señas de identidad del arte español marcan con contundencia esta producción artesanal mexicana.

A partir del siglo XVIII, a la influencia española en Nueva España se suman las tendencias procedentes de otros territorios europeos, entre otras razones, por los inicios del comercio con Inglaterra en 1700 por concesión de la Corona española mediante la Compañía de Indias inglesa. Pero la influencia de los prototipos holandeses a través del comercio con este país también es evidente.

Además, durante esta centuria, el influjo oriental en las lacas mexicanas pasa por el filtro de lo europeo. Se imitaban, tanto los colores característicos de los artículos chinos y japoneses, como sus motivos reinterpretados en nuestro continente⁵⁶².

Como resultado de todo ello se conseguían obras muy eclecticas, en las que se conjugaban varios estilos y tradicionales culturales⁵⁶³, por lo que a menudo su catalogación no resulta fácil. De hecho, no es raro encontrar objetos de laca mexicana que han sido considerados británicos a través de la Historia.

Sin embargo, los métodos de lacado prehispánicos e incluso parte de la iconografía autóctona se mantienen a través de los años, también sobre tipologías europeas⁵⁶⁴.

Desconocemos cuando se empiezan a sustituir las denominaciones barniz y pintura por las de laca o maque⁵⁶⁵ para definir la producción de laca mexicana. Las dos últimas

⁵⁶¹ Véase Mola, A., y Martínez Shaw, C., (2003 b), pp. 16, 17. También Colomar Albajar, M. A., "El Galeón de Manila, vehículo de información entre Oriente y Occidente" en AAVV., *Oriente en Palacio Tesoros Asiáticos en las colecciones reales españolas*. Patrimonio Nacional. Madrid, (2003), pp. 96-98. Kawamura, Y., (2003 a), pp. 111, 112, 113. Martínez del Río de Redo, M., (1988), p. 70. Pérez Carrillo, S., (1987), n° 41, pp. 32, 34. Ruiz, A., "Influencias artísticas en las artes decorativas novohispanas". Tercer Foro Español de Investigación Asia- Pacífico. Universidad de Zaragoza/ Pedro San Ginés Aguilar. Granada, (2010), pp. 333, 334.

⁵⁶² Pérez Carrillo, S., y Rodríguez de Tembleque, C., "Influencias orientales y europeas" en AAVV., *Lacas mexicanas*. México, (1997), (Ed. cons. Museo Franz Mayer/ *Artes de México*. México, (2003), n° 5, p. 32. Aguiló, M. P., (2008), pp. 21, 28, 29. Ordóñez, C., Ordóñez, L., Rotaèche, M., (Ed. cons. 1997), pp. 225-227. Junquera, J. J., "Mobiliario" en AAVV., *Las Artes decorativas en España*. Historia General del Arte. *Summa Artis*. Espasa Calpe. Madrid, (1999), Vol. 45, p. 411. Sobre el envío de objetos prehispánicos de México a España véase Serrera, J. M., y Torre Villar, E., "El arte prehispánico y sus primeros críticos europeos" en AAVV., *Homenaje a Rafael García Granados*, INAH. México, (1960), pp. 259-318. Ruiz, A., (2010), p. 339.

⁵⁶³ Ruiz, A., (2010), p. 341

⁵⁶⁴ Pérez Carrillo, S., (1987), pp. 30, 31, 32. Pérez Carrillo, S., (1988), pp. 52, 59. Ordóñez, C., Ordóñez L., Rotaèche, M., (Ed. cons. 1997), pp. 225, 226, 227.

⁵⁶⁵ Pérez Carrillo, S., y Rodríguez de Tembleque, C., (Ed. cons. 2003), pp. 31, 42. Aguiló, M. P., (2008), p. 26.

fueron empleadas por los españoles al llegar al continente americano, hecho que se constata en ciertas fuentes del siglo XVI. Y podemos afirmar que el término *maque* ya se utilizaba a finales del siglo XVII, sin que los anteriores llegaran a desaparecer por completo ⁵⁶⁶. Pero cabe señalar que en los inventarios mexicanos también se definen estos objetos como "de la tierra", expresión que encontramos con frecuencia en la documentación española, sin que sea posible establecer si alude a la producción española o a la mexicana⁵⁶⁷.

La laca mexicana se desarrolló principalmente en Olinalá (Estado de Guerrero) Patzcuaro, Uruapan, Peribán⁵⁶⁸ y Quiroga (Michoacán), Chiapa de Corzo (Estado de Chiapas) y Puebla ⁵⁶⁹. Tres eran los ingredientes básicos de esta técnica, aunque con variantes dependiendo de cada región: el *axe*, el aceite de chia y la dolomia. El *axe* es una grasa animal extraída de la hembra del insecto *coccus axin* que anida en ciertos árboles del Trópico y para cuya utilización se requería la ebullición, trituración, filtrado y desecado del animal. El aceite de chia procede de la semilla tostada y molida, de la planta *salvia chian* o *salvia hispánica*, una especie vegetal de la familia de las lamiáceas. En su lugar podía emplearse una planta papaverácea denominada *argémona mexicana* o *chicalote*⁵⁷⁰. La dolomía es una tierra blanca pulverizada de origen mineral, compuesta de carbonato doble de magnesio de cal, a la que se agregaban otras tierras y colorantes rojizos como el Brasil ⁵⁷¹ o la grana⁵⁷².

Con la llegada de los europeos a México se amplió la gama de colores, y a veces los aceites de chia y de chicalote fueron sustituidos por el de linaza, a pesar de que con él se

⁵⁶⁶ Curiel, G., "El efímero caudal de una joven noble. Inventario y aprecio de los bienes de la marquesa doña Teresa Francisca María de Guadalupe Retes Paz Vera. (Ciudad de México, 1695)". *Anales del museo de América*, (2000), pp. 84, 85, 97.

⁵⁶⁷ Aguiló, M. P., (2008), p. 27, p. 31, nota 26,

⁵⁶⁸ Ciudad en el Estado de Michoacán, ahora inexistente. Pérez Carrillo, S., (1987), p. 38.

⁵⁶⁹ Junquera. J. J., (1999), p. 411. Pérez Carrillo, S., y Rodríguez de Tembleque, C., (Ed. cons. 2003), p. 35.

⁵⁷⁰ Véase Pérez Carrillo, S., "Laca mexicana". *Antiquaria*, (1987), nº 41, pp. 30-38. Pérez Carrillo, S., "Imitación de la laca oriental en muebles novohispanos del siglo XVIII". *Cuadernos de Arte colonial*, (1988), nº 33. Pérez Carrillo, S., *La laca mexicana: desarrollo de un oficio artesanal en el Virreinato de la Nueva España durante el siglo XVIII*. Instituto Alianza Editorial/ Ministerio de Cultura. Madrid, (1990). Pérez Carrillo, S., y Rodríguez Tembleque, C., "Influencias orientales y europeas" en AAVV., *Lacas mexicanas*, México, (1997), (Ed. cons. Museo Franz Mayer/ Artes de México. México, 2003), nº 5.

⁵⁷¹ El brasil es un colorante vegetal que se extrae de la cocción de la madera del árbol homónimo perteneciente a la familia de las leguminosas y del género *caesalpinia* que crece en el continente americano y en el sudeste asiático. Kroustallis, S., *Diccionario de materias y técnicas*. Ministerio de Cultura. Madrid, (2008), p. 311. Véase cap. II de esta tesis.

⁵⁷² Lechuga, R., "Lugares y formas de la laca" en AAVV., *Lacas mexicanas*, (1997), (Ed. cons. Museo Franz Mayer / Artes de México. México, (2003), nº 5, p. 9. Ruiz, A., (2010), pp. 339. La grana o kermes se extrae, de las larvas de algunos insectos del género *kermes* que se localizan en las ramas un roble del mediterráneo denominado *quercus coccifera*. También se obtiene de un hemíptero denominado *coccus cati*, vulgarmente conocido como cochinilla Kroustallis, S. K., (2008), pp. 369, 369. Bruquetas, R., *Técnicas y materiales de la pintura española en los siglos de oro*. Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico. Madrid, (2002), pp. 156, 157, 179, 180, 471. Véase cap. II de esta tesis.

conseguían objetos de calidad inferior. Por su parte, en Olinalá el maque se realiza exclusivamente con aceite de chia mezclado con tierras, excluyéndose el uso de axe.

Los principales soportes del maque eran la madera⁵⁷³, el metal o la calabaza. Hasta la época del virreinato esta clase de piezas se destinaban al consumo indígena, principalmente al ajuar casero (jícaras⁵⁷⁴, bateas⁵⁷⁵, etc). A partir del siglo XVII el maque se empieza a emplear también en el mobiliario colonial.

Las técnicas decorativas del maque consistían principalmente en el embutido, el rayado y el policromado. El embutido o incrustado es el procedimiento tradicional de Uruapan. Se obtiene maqueando el objeto con un solo color, principalmente negro, sobre el cual se calcan después los dibujos deseados, cuyos contornos se inciden con un punzón. Posteriormente se extrae el interior de dichos dibujos con un instrumento punzante hasta llegar al soporte, coloreándose a continuación en tonos diferentes al del fondo. Esta técnica aparece descrita en la Relación de Michoacán de 1541. La cita que transcribimos bajo estas líneas ha sido aportada por María Paz Aguiló:

*...se abren labores a punta de acero y después se van embutiendo los colores...*⁵⁷⁶

El rayado o recortado es el método propio de Olinalá. Consiste en aplicar varias capas de laca coloreada en distintos tonos que se van descubriendo mediante la extracción del interior de los motivos diseñados en la última capa, habiendo incidido previamente sus contornos. Se conseguía así una superficie de bajorrelieve de color contrastado. Aquí era común el uso del pan de oro⁵⁷⁷.

El policromado, una técnica característica de Chiapa de Corzo y de Pátzcuaro, se realiza mediante la aplicación de una pintura confeccionada a base de pigmentos mezclados con aceite de chia sobre la superficie ya lacada. Esta decoración solía enriquecerse con oro en polvo o en lámina. Para todas las labores mencionadas se hacía uso de pinceles de características singulares, como los elaborados con pelos de gato insertados en cañas de plumas de gallina⁵⁷⁸.

⁵⁷³ Cuando el soporte era de madera, ésta debía de ser poco resinosa, con el fin de permitir la perfecta adhesión del maque.

⁵⁷⁴ *Xicara: Vaso de loza en forma de un cubilete pequeño, en que se toma el chocolate. Es voz Americana, que vale coco, ó vaso, del que se hace dél. Diccionario de Autoridades*, Real Academia Española (1726-39), (Ed. cons. 1739). Vol. 6. <http://web.frl.es/DA.html> (consulta de Septiembre de 2013). Las jícaras se realizaban a menudo con calabazas.

⁵⁷⁵ Las bateas consistían en platos de madera de gran tamaño y profusa decoración. Eran usadas, a modo de bandejas, especialmente por las damas de la nobleza novohispana. Los motivos ornamentales empleados en ellas dependía de la moda del momento. Pérez Carrillo, S., y Rodríguez de Tembleque, C., (2003), p. 35. Véase *Diccionario de Autoridades*. (1726-39), (Ed. cons. 1726). Vol. 1, <http://web.frl.es/DA.html> (consulta de Septiembre de 2013).

⁵⁷⁶ Aguiló, M. P., (2008), p. 27.

⁵⁷⁷ Lechuga, R., (Ed. cons. 2003), p. 10. Ruiz, A., (2010), pp. 340. Aguiló, M. P., (2008), p. 28.

⁵⁷⁸ Murillo, G., "Las artes populares en México". México Cultura. México, (1922), p. 221. Castelló Iturbide, T., "Maque o laca". *Artes de México*, (1972), nº 153, pp. 34-42. Pérez Carrillo, S., (1987), pp. 30, 31. Ruiz, A., (2010), pp. 339, 340. Lechuga, R., (Ed. cons. 2003), p. 10.

Cabe señalar que del maque mexicano, aparte de su belleza, se ha destacado su resistencia y durabilidad. En este sentido transcribimos un texto recogido por Pérez Carrillo de una crónica anónima de 1541:

*...La pintura de Peribá, hasta hoy no imitada, se inventó en esta provincia; y fuera de ser tan vistosa, el barniz es tan valiente que a porfía se deje vencer del tiempo, con la misma pieza en que está pegado, porque siendo natural en todos los colores marchitarse con el uso, perderse y despegarse con las aguas calientes, con los golpes y trasiegos, éste de Michoacan no se rinde ni marchita con el tiempo, sino que se hace tan de una pasta con la madera o vaso que dura lo mismo que él...*⁵⁷⁹.

Por su parte, Ana Ruiz recoge al respecto un comentario ya de la segunda mitad del siglo XVIII emitido por Fray Pablo de la Purísima Concepción Beaumont:

*...fueron estos tarascos⁵⁸⁰ los primeros inventores de la pintura, hasta hoy no imitada, en cosas de madera...siendo el barniz tan constante que apuesta con la misma pieza labrada su duración y permanencia...*⁵⁸¹

En cuanto a los motivos decorativos, como se ha dicho, a partir del siglo XVI, a los autóctonos se unen aquellos típicamente orientales (a menudo combinados en una misma obra), interpretados de manera singular. A todo ello se añaden las formas de expresión europeas a partir, en gran parte, de las imágenes procedentes de los grabados que llegaban de nuestro continente⁵⁸².

La laca mexicana se aplicaba principalmente al mobiliario y a otros objetos domésticos. En este sentido podemos mencionar los relojes de pie, a imitación de los británicos, que a veces se copian de los que llegaban de la metrópoli⁵⁸³. También abundaban en el virreinato varios estilos de escritorio: los de influencia hispana de tapa abatible al frente, aquellos que copiaban los *cabinets* europeos con dos puertas y una tipología compuesta de tres cuerpos: un soporte con patas, una parte intermedia de forma convexa o rectangular y una escribanía en forma de caja prismática. A este último modelo podría responder el escritorio de la siguiente cita presente en un inventario mexicano de 1695 transcrito por Gustavo Curiel

*...un escritorio de maque con escribanía y pie...*⁵⁸⁴

⁵⁷⁹ Pérez Carrillo, S., (1987), p. 30.

⁵⁸⁰ Se refiere a los indios purépechas.

⁵⁸¹ Ruiz, A., (2002), p. 338.

⁵⁸² Los modelos extraídos de las estampas se utilizaron con profusión en las bateas de maque. Aguiló, M. P., (2008), p. 24. Véase Manrique, J. A., “La estampa como fuente del arte en la Nueva España: características del proceso y emblemas inherentes”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, (1982). Vol. 13, nº 50. Ruiz, A., (2010), pp. 339.

⁵⁸³ Véase AAVV., *Guía Breve. Museo Bello y González*. Secretaría de Cultura / Gobierno del Estado de Puebla. Puebla, (2010), p. 17.

⁵⁸⁴ Curiel, G., (2000), p. 84.

Las arcas, las camas de cabecero ricamente decorado, los armarios roperos de laca roja de gusto europeo con motivos decorativos chinos y patas en forma de "M", también destacaron entre el mobiliario lacado mexicano. Este último prototipo de mueble viene citado en una relación de bienes del domicilio mexicano del conde San Bartolomé de Xala del año 1784 que publica Pérez Carrillo:

*...Otro dicho [Ropero] de Maque sobre Bermellón, con su pie en forma de M, y figuras doradas en el Copete, todo de tres VS, en 60 ps...*⁵⁸⁵

Pero probablemente los dos grupos de objetos más característicos de laca mexicana sean las almohadillas o cajas – costurero con un cojín en la tapa⁵⁸⁶ o los biombos, también llamados arrimaderos. Además de su finalidad utilitaria como cortavientos y separadores de ambientes, los biombos mexicanos lacados constituyen importantes obras de arte. En ellos solían representarse escenas de la vida cotidiana virreinal o contener mensajes iconográficos de exaltación de la monarquía. Hay que distinguir los biombos bajos de varias hojas denominados de estrado o rodastrados de los de cama de pocas hojas y muy altos⁵⁸⁷. Los primeros solían ejecutarse a imitación de los prototipos japoneses que, durante el siglo XVIII, se destinaban a los estrados de los palacios novohispanos⁵⁸⁸.

Cabe señalar que, a partir del siglo XVIII, en algunos muebles el maque se alterna con otras técnicas, como las taraceas de madera, de hueso o de marfil. Esta combinación suele producirse en prototipos de estilo europeo, principalmente británicos. Ejemplo de ello serían los del Estado de Michoacán⁵⁸⁹, algunos de los cuales pueden contemplarse en distintos museos mexicanos⁵⁹⁰.

⁵⁸⁵ Pérez Carrillo, S., (1988), p. 62.

⁵⁸⁶ AAVV., *Guía Breve. Museo Bello y González...*, (2010), p. 140. Castello Iturbide, T., (1972), p. 48.

⁵⁸⁷ Aguiló, M. P., (2008), pp. 20, 21. Pichardo, A. P., "Pintura y vida cotidiana: un biombo del siglo XVIII en Nueva España". *Acatlán*, (2009), n° 4, p. 11. Ruiz, A., (2010), p. 341. Curiel, G., (2000), p. 89. Frago Gracia, J. A., "Japonismo entre Acapulco y Sevilla: sobre biombo, catana y maque". *Boletín de Filología de la Universidad de Chile*, (1997). Vol. 36, pp. 108, 109, 110. Para profundizar en el estudio de los biombos véase Baena Zapatero, A., "Un ejemplo de mundialización: el movimiento de biombos desde el Pacífico hasta el Atlántico (s. XVII- XVIII)". *Anuario de estudios Americanos*, (2012), n° 69. Moreno, S., "Un biombo mexicano del siglo XVIII". *Anales del Instituto de investigaciones estéticas*, (1959), Vol. 7, n° 28. Ver también Jiménez, P. A., "Alegoría del Buen Gobierno en un biombo novohispano del siglo XVIII" en AAVV., *La literatura novohispana*. UNAM. México, (1994).

⁵⁸⁸ Martínez de Redo, M., (1988), p. 81. Pichardo, A. P., "Pintura y vida cotidiana: un biombo del siglo XVIII en Nueva España". *Revista Acatlán*, n° 4, (Sept - Diciembre 2009), p. 11. Ruiz, A., (2010), p. 341. Fernández Baytón, G., (1975). Vol. 1, n° 127, p. 152.

⁵⁸⁹ Aguiló, M. P., (2008), p. 26.

⁵⁹⁰ Las fotos de varios muebles en los que se combina la taracea con la laca han sido publicadas en AAVV., *El mobiliario en Puebla: preciosismo, mitos y cotidianidad de la carpintería y la ebanistería*. Fundación Mary Street Jenkins. Puebla de los Ángeles, (2009), pp. 21, 29, 61, 109, 110. Véanse también las piezas publicada en AAVV., *La grandeza del México virreinal: tesoros del Museo Franz Mayer*. The Museum of fine Arts / Museo Franz Mayer. Houston/ México, (2002), pp. 148, 149.

Por último, nos referiremos a los diferentes talleres de lacado que, según varios autores, existieron en distintas áreas de Nueva España⁵⁹¹. El primer influjo de arte europeo dará origen al taller de influencia manierista, situado en la ciudad de Peribán, desde la segunda mitad del siglo XVI. Las piezas de esta escuela, realizadas con la técnica del embutido, presentan un repertorio ornamental de tipo manierista a base de adornos vegetales como roleos, flores o guirnaldas, máscaras, ángeles, tritones, arpías, escudos, etc. Estos elementos a menudo enmarcan escenas en las que se representa la figura humana⁵⁹². A esta escuela pertenecen dos arcones y varias bateas conservadas en Madrid que después estudiaremos.

De indudables afinidades estilísticas con el taller mencionado es el de Uruapán, surgido durante el siglo XVIII cerca de Peribán. Aquí la decoración es más abstracta que la de la escuela anterior, limitándose en las bateas a un esquema ornamental alrededor de registros concéntricos, en torno a un círculo, reservado para la decoración heráldica u otro tipo de motivos como la figura humana, siempre muy estilizada. Característicos de Uruapán son los ornamentos inscritos en medallones, así como un elemento decorativo peculiar denominado "ornato de jícara a base del motivo de la escalera y la espiral" inspirado en la cerámica prehispánica⁵⁹³.

Durante la misma centuria se crea en la ciudad de Pátzcuaro, cerca de Peribán, otro centro que, manteniendo la tecnología del lacado prehispánico, desarrolla una producción de fuerte influencia oriental a través del filtro de la europea. Destacan aquí las piezas de fondos negros y brillantes a imitación del *urushi*. Esta escuela también es conocida como taller de la Cerda debido a los trabajos realizados por el artista José Manuel de la Cerda, quien rescata del anonimato esta producción al firmar sus obras. De este lacador son dos bateas conservadas en la actualidad en el Museo de América de Madrid. El taller de la Cerda producía obras de fondo rojo o negro con escenas de personajes criollos ricamente ataviados a la europea, a menudo en un entorno natural en el que destacan los sauces llorones o los ramos de peonías⁵⁹⁴. Una de las piezas más famosas de esta escuela es un escritorio de laca roja conservado en el Museo Franz Mayer de Ciudad de México. Presenta escenas de criollos descansando a la sombra de sauces llorones, atendidos por sus criados⁵⁹⁵ (fig. 6).

En la misma ciudad de Pátzcuaro existieron otros tres focos de producción de laca que desarrollaban asimismo reinterpretaciones mexicanas de las *chinoiseries* europeas: El primer centro, denominado taller de los temas mitológicos, emplea un repertorio iconográfico sobre las metamorfosis de Ovidio en artículos domésticos como las

⁵⁹¹ Sobre estos talleres véase el extraordinario trabajo realizado por Concepción García Saíz y Sonia Pérez Carrillo sobre una serie de piezas custodiadas en distintos museos. García Saíz, M. C., y Pérez Carrillo, S., "La *Metamorfosis* de Ovidio y los Talleres de la laca en Nueva España". *Cuadernos de Arte Colonial*, (1986). Pérez Carrillo, S., y Rodríguez de Tembleque, C., (Ed. cons. 2003), pp. 35, 36, 37.

⁵⁹² Pérez Carrillo, S., y Rodríguez de Tembleque, C., (Ed. cons. 2003), pp. 35, 36, 37. Aguiló, M. P., (2008), p. 28.

⁵⁹³ Pérez Carrillo, S., y Rodríguez de Tembleque, C., (Ed. cons. 2003), pp. 37, 38.

⁵⁹⁴ Pérez Carrillo, S., y Rodríguez de Tembleque, C., (Ed. cons. 2003), pp. 37, 38, 39, 42, 43. Véase también Aguiló, M. P., (2008), p. 28.

⁵⁹⁵ La fotografía de este mueble se encuentra publicada en AAVV., *La grandeza del México virreinal...*, (2002), p. 349.

almohadillas o las bateas. El segundo foco recibía el nombre de taller de las cuatro flores y su producción destaca por la gran exhuberancia de los motivos florales, de influjo oriental, representados entre las cuatro grandes flores que se suelen situar en los bordes de las bateas y que daban nombre a la escuela⁵⁹⁶. El último centro, denominado taller de los galgos, se caracteriza por las piezas de fondos rojos y crema sobre los que se representan entramados vegetales que alternan con figuras de animales, entre las que sobresalen galgos y aves⁵⁹⁷.

El último taller de importancia, en lo que se refiere a la producción de laca mexicana, lo encontramos en la ciudad de Olinalá, en el estado de Guerrero. Se caracteriza por el empleo de la mencionada técnica decorativa del rayado, dentro de esquemas decorativos naturalistas de flora y fauna⁵⁹⁸.

Finalmente cabe indicar que también se realizaron en México artículos elaborados según un método denominada *maque fingido*⁵⁹⁹ que sustituía el aceite de axe por otras sustancias como la goma laca⁶⁰⁰. Un ejemplo de esta técnica lo tendríamos en un reloj de pie que se conserva en el Museo Bello y González de Puebla⁶⁰¹.

3.2 Enconchados

Hemos optado por aludir brevemente a los enconchados en este tesis, si bien no existe acuerdo unánime sobre si estos objetos pueden considerarse lacados o no⁶⁰². A esta cuestión nos referiremos más adelante.

Esta técnica se desarrolla en el virreinato de Nueva España entre 1650 y 1750 aproximadamente con el nombre, entre otros, de pinturas embutidas en nácar. Los enconchados se encuentran entre las manufacturas artísticas más notables de Hispanoamérica y no podían faltar en ninguna casa distinguida de la alta sociedad novohispana⁶⁰³. Consisten en tablas pintadas de asunto europeo con incrustaciones de

⁵⁹⁶ De estos talleres se conservan varias obras en el Museo de América de Madrid. N° Inv: 0691506916 y N° Inv: 0691906921 respectivamente.

⁵⁹⁷ Pérez Carrillo, S., y Rodríguez de Tembleque, C., (Ed. cons. 2003), pp. 43, 44, 45. Aguiló, M. P., (2008), p.28.

⁵⁹⁸ Pérez Carrillo, S., y Rodríguez de Tembleque, C., (Ed. cons. 2003), p. 45.

⁵⁹⁹ No obstante, esta expresión también se empleaba para distinguir las producciones europeas y novohispanas de las asiáticas.

⁶⁰⁰ Ruiz, A., (2010), pp. 342. Aguiló, M. P., (2008), p. 30.

⁶⁰¹ AAVV., *Guía Breve. Museo Bello y González...*, (2000), p. 47.

⁶⁰² Ocaña, S., "Marcos enconchados. Autonomía y apropiación de formas japonesas en la pintura novohispana". *Anales del Instituto de investigaciones estéticas*, (2008). Vol. 30, n° 92.

⁶⁰³ Curiel, G., (2000), p. 101. Fueron muchos los virreyes y nobles criollos que poseyeron enconchados. Al parecer José Sarmiento y Valladares, conde de Moctezuma y de Tula contaba con uno con la representación de *La defensa de Viena frente a los turcos* en una cara y una escena de caza en la otra. Baena Zapatero, A., (2012), p. 53. Por su parte, en el siglo XVII la marquesa doña Francisca María Guadalupe Retes de Paz exhibía varios de ellos en su casa de Ciudad de México, Curiel, G., (2000), pp. 77, 78.

nácar teñido a base de barnices coloreados⁶⁰⁴. Dicho material, del que toman su nombre⁶⁰⁵, otorga a la superficie un aspecto irisado, de óptimos resultados estéticos, que recuerda a las lacas extremo orientales. Es decir; en ellos se une la tradición pictórica europea con la de las lacas asiáticas.

Las tablas de enconchados podían colgarse de la pared, a modo de cuadros y, los de temática religiosa solían destinarse a recintos litúrgicos del interior de las viviendas. Pero también se elaboraban biombos con ellas⁶⁰⁶ o tableros de mesas⁶⁰⁷.

Estos preciados elementos suntuarios del ajuar doméstico, no solo criollo sino también español, evidencian enormemente el mestizaje entre el mundo asiático, el hispanoamericano y la propia metrópoli, en donde tuvieron una enorme acogida a partir del siglo XVI.

Hasta hace poco los enconchados se creían exclusivos de México. Sin embargo en tiempos recientes se han descubierto obras que pueden adjudicarse al virreinato de Perú⁶⁰⁸.

Por el momento no existe una opinión unánime sobre si los enconchados son lacas o si por el contrario hay que considerarlos como obras pictóricas. Nosotros no entraremos a debatir este asunto ni a decantarnos por uno de los dos argumentos ya que estas manufacturas aún se encuentran en fase de investigación. Y, aunque se va incrementando el número de aquellas analizadas, aún quedan lagunas por colmar en relación a sus métodos de ejecución⁶⁰⁹. De ahí que consideramos que es pronto para establecer conclusiones generales absolutamente certeras al respecto.

Sin embargo, dejando claro que los enconchados no parecen tener una estrecha vinculación con el maque mexicano, existen ciertamente puntos de contacto, en lo que a los objetivos estéticos se refiere, entre ellos y las lacas en general. Es decir; como en las lacas, se busca el brillo, la transparencia y la profundidad. Por otro lado, en determinados puntos de los enconchados, se suelen imitar motivos *namban*⁶¹⁰. Además

⁶⁰⁴ Ruiz, A., (2010), p. 342.

⁶⁰⁵ En ciertos países de Sudamérica, como México o Perú, el nácar se denomina concha. Los enconchados no deben confundirse con la técnica de mobiliario hispanoamericana a base de nácar y carey.

⁶⁰⁶ Ruiz, A., (2010), pp. 341.

⁶⁰⁷ Curiel, G., (2000), p. 78.

⁶⁰⁸ Illán, A., y Romero, R., "La técnica pictórica de los enconchados mexicanos y la problemática de su restauración". *Ciencia y Esencia. Cuadernos de conservación y tecnología del Arte*. Icono I & R. Madrid, (2008), pp. 29- 47. Véase también Barrio Moya, J. L., "Seis enconchados mexicanos en un inventario madrileño de 1709". *Separata de Relaciones Artísticas entre España y América*. Dpto de Arte Diego Velázquez. Instituto de Historia. CSIC, (1994), nº 268, pp. 413, 414.

⁶⁰⁹ Entre estos estudios destacan los recogidos en las siguientes publicaciones: Rivas, E., "El empleo de la concha de nácar en la pintura virreinal: estudio radiográfico de la colección de pintura *enconchada* del museo de América de Madrid". *Espacio, Tiempo y Forma.*, (2002). Vol. 15. Illán, A., Romero, R., (2008). Escalera, A., Rivas, E., "Un ejemplo de pintura enconchada. La Virgen de la Redonda: estudio radiográfico". *Anales del museo de América*, (2002), nº 10.

⁶¹⁰ Ocaña, S., (2008), pp. 127, 131, 151.

estas obras se ejecutan de manera estratificada, probablemente con la intención de conseguir un cierto nivel de brillo y transparencia, como sucede con las lacas. Por su parte, al igual que en los objetos lacados europeos, con frecuencia se emplean aparejos (a base de sulfato o carbonato cálcico aglutinado con cola), así como resinas naturales y aceites para la confección de los barnices y la elaboración de los colores⁶¹¹.

Básicamente, los enconchados son tablas de madera en los que se representan escenas pictóricas combinadas con fragmentos de concha de madreperla que se incrustan en la superficie antes de que ésta sea recubierta con varias capas de barniz.

El soporte de madera, a menudo de cedro⁶¹² o de pino⁶¹³ de los enconchados podía aparejarse de varias maneras⁶¹⁴. Y sobre el aparejo se elaboraba el diseño preparatorio para establecer los elementos principales de la composición donde irían los fragmentos de nácar⁶¹⁵. Normalmente éstos se disponían en los ropajes de los personajes y en los elementos arquitectónicos y podía adherirse directamente al aparejo húmedo, fijarse con cola animal, cera de abejas o de Campeche⁶¹⁶ o bien sobre el barniz en estado mordiente.

A continuación se detallaban los dibujos de la escena, a menudo a tinta china. El colorido de las representaciones se conseguía fundamentalmente mediante veladuras de barniz coloreado, con el objetivo de conseguir los efectos de transparencia propios de estas obras. Sin embargo, también se empleaban colores al temple o al óleo en zonas reducidas. Los tonos mayoritariamente utilizados eran amarillos, verdes, negros y azules⁶¹⁷. Todo ello se completaba con varios estratos de barnices transparentes⁶¹⁸ entre los que se suspendía la decoración dorada y plateada aprovechando el estado mordiente de los mismos⁶¹⁹.

Es preciso apuntar que la importancia artística de este tipo de producción no ha sido tenida en consideración hasta tiempos relativamente recientes. Sin embargo, la curiosidad e interés que desde hace algunos años han ido despertado, ha motivado el que estén siendo objeto de estudios científicos con el fin de profundizar en los aspectos técnicos y estilísticos⁶²⁰.

⁶¹¹ Illán, A., y Romero, R., (2008), pp. 34, 35.

⁶¹² Illán, A., y Romero, R., (2008), p. 33.

⁶¹³ Escalera, A., y Rivas, E., (2002), p. 299.

⁶¹⁴ Escalera, A., y Rivas, E., (2002), pp. 292, 293.

⁶¹⁵ Este dibujo habitualmente se trasluce a través de las piezas de nácar.

⁶¹⁶ Véase Escalera, A., y Rivas, E., (2002), pp. 159, 293. También Illán, A., y Romero, R., (2008), pp. 34, 42, p. 44, nota 17.

⁶¹⁷ Escalera, A., y Rivas, E., (2002), p. 293. Illán, A., y Romero, R., (2008), pp. 34, 42.

⁶¹⁸ En ciertas obras analizadas se han localizado resinas terpénicas en los barnices y también aceite de linaza. Illán, A., y Romero, R., (2008), pp. 34, 42.

⁶¹⁹ Escalera, A., y Rivas, E., (2002), p. 293. Illán, A., y Romero, R., (2008), pp. 34, 42.

⁶²⁰ Escalera, A., y Rivas, E., (2002), p. 293.

Los ejemplares de enconchados conocidos son escasos y se encuentran repartidos en distintos museos del mundo. Una de las colecciones más relevantes se encuentra en el Museo de América de Madrid.

A pesar de que la mayor parte de los enconchados son anónimos, conocemos el nombre de algunos artistas como Miguel y Juan González de Villaverde (activos entre 1689-1698), autores de la serie sobre la conquista de México, conservada en el museo madrileño anteriormente citado⁶²¹. También fue obra suya "La Adoración de los Magos", una pieza que fue analizada científicamente hace unos años⁶²². Otros artistas dignos de mención fueron Nicolás Correa, Antonio Santander, Rudolpho, Agustín del Pino o Pedro López Calderón⁶²³.

⁶²¹ Véase apéndice III de esta tesis.

⁶²² Illán, A., y Romero, R., (2008).

⁶²³ Escalera, A., y Rivas, E., (2002), p. 293. Véase asimismo García Lascaraín, G., "Noticias acerca de pinturas y pintores de enconchados en Oaxaca" en AAVV., *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas*, (2011). Vol. 33.

CAPITULO II. CUESTIONES DE NOMENCLATURA

CAPITULO II. CUESTIONES DE NOMENCLATURA

En las siguientes líneas analizaremos la terminología española empleada a través del tiempo para designar la técnica decorativa objeto de nuestro estudio. Con ello, además de facilitar la lectura ofrecemos una herramienta para futuras investigaciones ante la confusión lingüística que se observa, tanto en las fuentes documentales, como en la bibliografía, a causa de la ausencia de una normalización ortográfica en torno a este asunto. También los diccionarios y glosarios terminológicos de todas las épocas, resultan ser inexactos y ambiguos en este terreno, contribuyendo a la creación de malentendidos.

Con respecto al material de archivo, el lenguaje empleado suele ser ambiguo, y se encuentra cargado de redundancias arbitrarias y de términos polisémicos. De ahí que, en muchos casos, no sea fácil identificar el tipo de actividades reseñadas o conocer la naturaleza de las obras citadas. En ocasiones, ha resultado problemático descifrar si las piezas estaban realmente lacadas o si, por el contrario, respondían a una técnica decorativa distinta. Además, a menudo las descripciones de las obras que figuran en la documentación son tan escuetas que la información que aportan es irrelevante. Veamos algunos ejemplos del siglo XVIII:

*...Dos cajas cuadradas de una tercia de largo de charol encar.^{do}...*⁶²⁴

*...Yd otra [bandeja] de charol verde...*⁶²⁵

*...Yd otra [bandeja] de charol encarnado...*⁶²⁶

*...dos vandejas de charol una mayor que otra...*⁶²⁷

*...una vandeja de charol maltratada...*⁶²⁸

Los problemas lingüísticos mencionados se deben, en gran medida, a que el contenido de la documentación consultada no estaba destinado a informar de lo que a los investigadores nos interesa ahora, sino que se trataba de reseñar algo con una finalidad determinada, normalmente de manera concisa y para receptores bien distintos de nosotros.

⁶²⁴ AHPM. Prot. 15427. S/Fol. (Inventario *postmórtem* de los bienes de doña Bernarda Sarmiento de Valladares y Guzmán. Año 1752)

⁶²⁵ AHPM. Prot. 16741. S/Fol. (Inventario de bienes de don José Gómez de Eran, marqués de Portago. Año 1754).

⁶²⁶ *Ibídem* nota anterior.

⁶²⁷ AHPM. Prot. 15798. S/Fol. (Inventario de los bienes que quedaron por fallecimiento de doña María de la Cruz Ahedo, marquesa viuda de Vaena. Año 1747).

⁶²⁸ *Ibídem* nota anterior.

A lo largo del tiempo se ha recurrido a una gran diversidad de vocablos para designar los objetos de laca. Entre ellos podemos destacar: *laca*, *charol*, *charao*, *charau*, *charaun*, *charon*, *ocharaun*, *laca*, *lacre*, *laque*, *maque*, etc.⁶²⁹. Sin embargo, ninguno de ellos figura en el vocabulario de Covarrubias de 1611⁶³⁰, primer diccionario normativo del castellano.

Hay que llegar al siglo XVIII para encontrar alguna de estas acepciones en otro diccionario normativo, el de *Autoridades*, antecesor del DRA, publicado por la Real Academia de la Lengua española varios años después del nacimiento de esta institución en 1713⁶³¹.

Las denominaciones localizadas en determinadas fuentes documentales, como los inventarios, designan indistintamente a las lacas asiáticas, europeas y americanas. Varias de ellas son polisémicas, lo que dificulta la identificación de las descripciones. También es habitual encontrar, dentro de una misma referencia, dos o más términos distintos calificando a un mismo objeto o procedimiento. Y no se sabe si dicha redundancia es deliberada y responde a una intencionalidad semántica o si, por el contrario, es arbitraria. Otros nombres empleados para definir cualquier género de laca son barniz y pintura.

Por su parte, la identificación del origen geográfico de las lacas tampoco resulta tarea fácil ya que, no se establecen distinciones terminológicas entre los objetos de distinta procedencia. Sin embargo, en ocasiones podemos conocer este dato gracias a la presencia de determinadas expresiones que aparecen reiteradamente en la documentación: algunas frases de tipo territorial como *de la India*, *la China* o *del Japón* que aluden a territorios de ultramar, otras como *fingido de charol*, *imitado de charol*, que se refieren a la laca occidental, etc. Por supuesto, las certezas absolutas se obtienen cuando se expresa claramente la procedencia geográfica concreta de las obras citadas en la documentación.

El material de hemeroteca principalmente las secciones de anuncios de los cotidianos españoles de los siglos XVIII y XIX⁶³², suele ser más fácil de interpretar, entre otras cosas porque su interés comercial favorece que las descripciones sean más detalladas, lo que nos permite, en numerosas ocasiones, obtener una información más completa que en el caso de las fuentes documentales. También es posible percibir la evolución semántica de la terminología empleada a través del tiempo.

⁶²⁹ Como veremos, varios de estos nombres se utilizan indistintamente en dos inventarios de la Casa Real de 1657 y 1671 respectivamente, correspondientes a los reinados de Felipe IV y Carlos II. (AGP. AG. Leg. 904. *Cargo hecho al Guardajoyas de S. M. Don Francisco Tamayo de todas las alhajas y efectos que entraron en su poder por dicho oficio*. Año 1657) y AGP. AG. Leg. 905. (Cargo de las Alhajas del oficio de guardajoyas).

⁶³⁰ Covarrubias, S., *Tesoro de la Lengua Castellana, o Española*. Por Luis Sanchez, impresor del Rey. Madrid, (1611), (Ed. cons. Altafulla. Barcelona, 2003).

⁶³¹ *Diccionario de Autoridades*. Imprenta de Francisco del Hierro. Impresor de la Real Academia Española. Madrid (1726- 1739).

⁶³² Se ha localizado abundante información en la prensa madrileña.

Antes de entrar de lleno en los contenidos de este capítulo, cabe señalar que junto a la clasificación de los diferentes términos incluimos otras acepciones con el fin de facilitar futuras investigaciones⁶³³.

Finalmente, conviene precisar que la redacción de este capítulo no se reduce a los límites cronológicos en los que se encuadra nuestra tesis sino que, algunos de los ejemplos que se citan, necesarios para la comprensión de ciertos conceptos o la evolución de determinados términos pertenecen al siglo XX o incluso al XXI.

1. TÉRMINOS EMPLEADOS

1. 1 Charol

Entre los siglos XVII y XIX este nombre aparece de manera reiterada en las fuentes escritas en relación a los objetos lacados de cualquier procedencia e independientemente de su tipo de soporte⁶³⁴. Constituye posiblemente el vocablo más utilizado, pero caerá en desuso a inicios del siglo XIX y pasará a denominar principalmente las pieles lacadas de los carruajes y de la indumentaria y simultáneamente será sinónimo de barniz. Hacia los años veinte de la centuria son ya escasas las ocasiones en que encontramos este término con el significado de laca y en la actualidad éste es prácticamente inexistente. Ahora la palabra charol, de forma prácticamente unánime, alude a la piel barnizada o lacada de aspecto brillante de la indumentaria y de los carruajes⁶³⁵. La evolución semántica del término charol se percibe con mucha claridad en el material de hemeroteca.

Pero cabe señalar que ninguno de los diccionarios o glosarios técnicos ofrece una explicación adecuada sobre su significado preciso. Las definiciones que aparecen en ellos se refieren más a las materias primas utilizadas en las lacas que a la actividad de lacado.

Charol podría derivar del portugués *charão*, que a su vez procedería de la palabra china *cat-liao* (laca) compuesta del chino dialectal *čat* (barniz) y *liao* (tinta, óleo) o también de *chi-liau* o *chi- yao* (laca +tinta u óleo)⁶³⁶. Otra posibilidad es que partiera del verbo portugués *charoar* o *acharoar* que llevaría al español *charolar* y de ahí a *charol*⁶³⁷.

⁶³³ Se ha recurrido al uso de la letra negrita y de la cursiva con el fin de destacar o enfatizar determinados términos.

⁶³⁴ Como veremos, en el ámbito de los carruajes el término charol aludía, tanto a las superficies, tanto de madera, como de piel lacada de las cajas, así como a las guarniciones de cuero lacado.

⁶³⁵ La excepción que confirma la regla podemos encontrarla en Andalucía, donde charol es sinónimo de barniz y, en menor grado de laca sobre cualquier soporte.

⁶³⁶ Corominas, J., *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Gredos, Madrid, (1961). (Ed. cons. Gredos, Madrid, 1987), pp. 192, 193. *Charão* existe desde 1588 y uno de sus sinónimos *acharam* desde 1569. Dalgado, S., (1919), p. 262. De Moura Carvalho, P., (2001 b), p. 51, nota 5. Corominas, J., y Pascual, J. A., *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, Gredos. Madrid, (1980-1991). (Ed. cons. Gredos. Madrid, 1980). Vol. 2, (CE- F), p. 341. *Diccionario de la Lengua Española*, (2010). Edición 22. http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=charol (consulta del 3 de Enero de 2011).

⁶³⁷ Corominas, J., y Pascual, J. A., (Ed. cons. 1980). Vol. 2, (CE- F), p. 341.

La palabra *charol* con el significado de laca se ha localizado en textos de los siglos XVII, XVIII y XIX. Las descripciones de las siguientes citas, procedentes de un inventario de 1671, aluden a artículos de laca extremo oriental mediante el empleo del nombre *charol* y de su sinónimo *lacreado-a*:

...*Otra Caja de **charol** Redonda lacreada de negro con tap^{or}...*⁶³⁸

...*Un Cucharonzillo de **charol** lacreado de colores forma de oja de higuera que no es de valor...*⁶³⁹

En las dos siguientes anotaciones de 1692 y 1675 respectivamente, la palabra *charol* aparece en solitario. La primera de ellas se refiere a una urna que identificamos como española, porque se encuentra dentro de un listado de obras ejecutadas por un artífice de esta nacionalidad. Sin embargo, en el segundo caso las bandejas descritas podrían corresponder a cualquier tipo de laca:

...*Una urnica guarnecida por afuera de concha y ebano y bronce dorado y por adentro dorado y **charol** negro con dos cristales...que sirve para una imagen...*⁶⁴⁰

...*Dos vandejas de **charol** redondas pintadas de encarnado...*⁶⁴¹

Los siguientes apuntes de mediados del siglo XVIII tampoco nos sacan de dudas acerca de la naturaleza de las lacas reseñadas:

...*Dos Vandejas de **Charol** negras, grandes, pintadas de oro...*⁶⁴²

...*Una Vandeja de **charol** negro...*⁶⁴³

Bajo estas líneas exponemos tres referencias a objetos lacados, extractadas del material de hemeroteca del siglo XIX, definidos con la palabra *charol*. Las dos primeras son de inicios de la centuria y la tercera de 1830. En la siguiente cita se anuncia la venta de un reloj de laca británica, ignoramos la procedencia de las bandejas de la segunda anotación, mientras que los artículos del último anuncio son claramente de laca extremo oriental:

⁶³⁸ AGP. AG. Leg. 905. (Cargo de las alhajas del oficio de guardajoyas. Año 1671).

⁶³⁹ *Ibídem* nota anterior.

⁶⁴⁰ AGP. AG. Leg. 5231. (*Memoria de las obras que tengo hechas yo Juan de Suazo ebanista de Su Majestad para su Real Servicio*. Año 1692).

⁶⁴¹ AHPM. Prot. 8181. Fol. 25 vº. (*Segunda almoneda de los bienes de doña Eugenia de Alcarria*. Año 1675).

⁶⁴² AHPM. Prot. 17287. S/Fol. (Carta de pago otorgada por don Pedro de Alcántara a doña Isidora Saz. Año 1750).

⁶⁴³ AHPM. Prot. 16741. S/Fol. (Inventario de bienes de don José Gómez de Erán, marqués de Portago. Año 1754).

*...Se vende un reloj ingles de péndola con horas, medias y cuartos con su caja de **charol** azul...*⁶⁴⁴

*...en la calle del Carmen, frente a la de la Salud, tienda num 10...hai también surtido de bandejas de **charol** de diferentes tamaños...*⁶⁴⁵

*...También se vende una óptica chinesca de doce vistas de las principales ciudades y puertos de mar de aquel país, y varios objetos de **charol** legítimo de China...*⁶⁴⁶

A continuación pasamos a referirnos a los adjetivos *acharolado* y *charolado*. Ambos aparecen asiduamente en las fuentes escritas de los siglos XVIII y XIX. La evolución semántica que experimentan estas palabras es la misma que la que sufre la palabra *charol*. Veamos en primer lugar algunas menciones procedentes de documentación de la primera centuria citada:

*...Un pie de vara y media de largo **acharolado** que se dize servia a un escaparate...*⁶⁴⁷

*...quatro Cepillos **charolados** para limpiar los Muebles de las R^s Servidumbres...*⁶⁴⁸

*...Cinco Bandejas redondas **acharoladas** a seis reales cada una valen treinta...*⁶⁴⁹

*...En la Plazuela de Santiago en casa del maestro de coches, darán razón de uno [coche] a la inglesa **acharolado** quasi nuevo...*⁶⁵⁰

*...Id dichos [relojes extranjeros] regulares para salas y sobremesas con caxas largas o cortas de madera, **charoladas**...*⁶⁵¹

Los ejemplos del siglo XIX que se transcriben a continuación aluden a una caja de juego que perteneció a una dama de la nobleza y a dos bandejas que formaron parte de la decoración del Palacio Real de Madrid. Proceden de dos inventarios de 1804 y 1896 respectivamente:

⁶⁴⁴ *Diario de Madrid*, 2 de Septiembre de 1808.

⁶⁴⁵ *Diario de Madrid*, 16 de Noviembre de 1809, p. 552.

⁶⁴⁶ *Diario de avisos de Madrid*, 7 de Septiembre de 1830.

⁶⁴⁷ AGP. Reinados. Felipe V. Leg. 269. (Inventario de Mariana de Neoburgo. Año 1740).

⁶⁴⁸ AGP. Reinados. Carlos III. Leg. 25. (Cuenta que emite el aposentador del Palacio Real de Madrid don Diego Merlo por los gastos causados por el oficio de furriera. Año 1763).

⁶⁴⁹ AHPM. Prot. 18721. Fol. 216 rº. (*Tasación de los bienes que quedaron por muerte de Doña Teresa de Silva, Hurtado de Mendoza*. Año 1757).

⁶⁵⁰ *Diario de Madrid*, 7 de Octubre de 1790.

⁶⁵¹ *Almanak mercantil o guía de comerciantes para el año 1796*. (Por la viuda de D. Joaquin Ibarra, con superior permiso, 1796), p. 167.

...Una caja **acharolada** de Yndias con quatro cajitas pequeñas con fichas de Nacar...⁶⁵²

...Dos bandejas chicas **charoladas** p^a. id...[el cuarto de su majestad el Rey]...⁶⁵³

Por su parte, el verbo pintar, unido a charol, ha sido ampliamente empleado a través de la Historia en relación a actividades de lacado. Quizá ello se deba a que, por lo general, la pintura forma parte de los métodos de elaboración de las lacas. De ahí que a veces ambas técnicas puedan confundirse a simple vista, sobre todo si no se encuentran en un adecuado estado de conservación.

Las expresiones *pintado de charol* o *charol pintado* aparecen con frecuencia en las fuentes escritas de los siglos XVII y XVIII. Véamos a continuación un ejemplo de 1696:

...Otros dos beladores de **charol pintado**...⁶⁵⁴

Las citas que se exponen seguidamente pertenecen a material del siglo XVIII:

...Otra arquita de dos terzias **pintada de Charol**...⁶⁵⁵

...un Cajon⁶⁵⁶ **pintado de charol** encarnado y Diferentes Países aforrado en tela de chinz de seda...Con una mesa de pino en blanco y Pies torneados...⁶⁵⁷

...Una mesa obalada **Pintada de Charol** de Inglaterra...⁶⁵⁸

...quenta q^e yo Vizente sayús charolista de la R^l casa de S.M. Doy del **pintado de Charol** encarnado y oro fino de ordⁿ de Dⁿ Diego Merlo App^{or} m^{or} de palacio para los pajaros de S.M...⁶⁵⁹

...Se vende un birlocho de gusto, colgado de muelles, **pintado de charol**...⁶⁶⁰

⁶⁵² AHPM. Prot. 22255. S/Fol. (Inventario y tasación de los bienes que quedaron tras el fallecimiento de doña María de la Concepción Guzmán, marquesa de Astorga, condesa de Altamira. Año 1804).

⁶⁵³ AGP. AG. Leg 765. Exp. 29. (Bajas del inventario del guardamuebles del Palacio Real de Madrid. Año 1896).

⁶⁵⁴ AHPM. Prot. 13966. Fol. 99 vº. (Inventario de bienes de doña Juana Sánchez. Año 1696).

⁶⁵⁵ AHPM. Prot. 15931. S/Fol. (Inventario y tasación de los bienes que quedaron por fallecimiento de doña Teresa Nieto de Silva, marquesa de Tenebrón. Año 1736).

⁶⁵⁶ El término cajón significa aquí arcón.

⁶⁵⁷ AHPM. Prot. 16.790. Fol. 191 vº. (Inventario de bienes del conde de Savateli. Año 1750).

⁶⁵⁸ AHPM. Prot. 14.975. Fol. 200 vº. (Inventario de los bienes que quedaron tras el fallecimiento de don Joseph Gonzalo y Soto. Año 1760).

⁶⁵⁹ AGP. Reinados. Carlos III. Leg. 37. (Cuenta presentada por las labores realizadas para la servidumbre de los reyes por orden de Diego Merlo, aposentador de Palacio. Año 1769).

⁶⁶⁰ *Diario de Madrid*, 8 de Enero de 1799.

Por su parte, la combinación entre *color* y *charol* se ha localizado en documentación de los siglos XVIII y XIX. En las siguientes líneas exponemos dos apuntes de ambas centurias, concretamente de 1753 y de 1890 respectivamente:

*...Diez y ocho taburetillos de estrado con pies torneados **color de charol** encarnado, y asiento de vadana algo ussados...*⁶⁶¹

*...Tres id [bandejas] chicas negras de **color charolado** con ramos...*⁶⁶²

La expresión *dado de charol* aparece abundantemente en el material consultado. Se aplica, tanto en alusión a los objetos de laca occidental, como a los asiáticos o americanos. Veamos tres ejemplos al respecto de los años cincuenta del siglo XVIII, los dos primeros se extraen de fuentes primarias y el tercero de un rotativo madrileño:

*...Una Caja de madera, **dada de charol**, encarnado, con quatro botes de plomo, p^a tavaco...*⁶⁶³

*...Dos Mesas de pino **dadas de charol** encarnado ovaladas, de mas de b^a de largo maltratadas...*⁶⁶⁴

*...En la calle de la Encomienda, penultima casa, a mano izquierda, entrando por la calle de Meson de Paredes, quarto baxo, se venden unas Puertas Vidrieras de correderas, con 33 cristales finos...las maderas **dadas de charol** azul, dorado y encarnado...*⁶⁶⁵

Existen otros sintagmas que incluyen la palabra *charol* como los siguientes: *imitado de / a charol*, *fingido de / a charol* o *pintado / imitado de charol*. De ellos nos ocuparemos más adelante.

1.1.1 Otras acepciones de charol

1.1.1.1 Charol = Barniz

De Moura Carvalho afirma que en España el nombre *charol*, derivado de la palabra portuguesa *charão*, servía en el pasado para designar barnices muy lustrosos y permanentes⁶⁶⁶.

⁶⁶¹ AHPM. Prot. 14962. Fol. 801 rº. (Liquidación, partición y división de bienes, caudal, créditos y efectos que quedaron por fallecimiento de los señores don Antonio de Heredia y Bazan y doña Antonia María Rocamora y Heredia, marqueses del Rafal. Año 1753).

⁶⁶² AGP. AP. El Pardo. Caja 9643. Exp. 1. (Inventario del Palacio de El Pardo. Año 1890).

⁶⁶³ AHPM. Prot. 24897. Fol. 6 rº. (Tasación de bienes de don Joseph Melchor de Urquijo. Año 1755).

⁶⁶⁴ AHPM. Prot. 16741. Fol. 365 rº. (Inventario de bienes *postmórtem* del marqués de Portago. Año 1754).

⁶⁶⁵ *Diario noticioso*, 12 de Junio de 1758.

⁶⁶⁶ De Moura Carvalho, P., (2001 b), p. 51, nota 5.

El sustantivo charol como sinónimo de barniz y sus diferentes formas verbales, referidas a la acción de barnizar, aparecen en las fuentes consultadas más tarde que el principal significado del término estudiado anteriormente. Lo hacen hacia la segunda mitad del siglo XVIII, incrementándose su uso durante el resto de la centuria, en la siguiente y perviviendo en algunos lugares de nuestra geografía como en Andalucía.

Un claro ejemplo de ello consiste en una anotación del 10 de Diciembre de 1764 en la que el ebanista de la Real Casa José López afirma haber abonado a Vicente Sayús un probable trabajo de barnizado llevado a cabo en una mesa de despacho para Isabel de Farnesio

*...Mas trescientos Sesenta R^l que e Pagado ã bizente Sayus el charolista de la calle del prinzipe por aver **dado de charol** a una del despacho de la R^{na} N. S.^a ...*⁶⁶⁷

Antes de mencionar a Sayús, José López ya había hecho alusión, en el mismo documento, a la ejecución de esta mesa para el despacho de la reina, dentro de una relación de trabajos desarrollados en el Palacio de San Ildefonso. En este apunte el ebanista indica que la mesa, definida como *de doblar*, es decir; plegable, debía ir *dada de charol*, probablemente en alusión al acto de barnizar:

*...Mas una mesa de doblar Con sus Visagras Y xuego de madera para donde despacha S.M.^d que **ba dada de charol** bale quatro doblones...*⁶⁶⁸

El significado de charol como barniz suele ser el primero que figura en los diccionarios consultados, desde el siglo XVIII hasta nuestros días, si bien lo hace de forma un tanto ambigua y siempre en relación a las lacas orientales, lo que denota claramente el desconocimiento, existente en Europa durante los siglos XVIII y XIX, de la naturaleza de las mismas. Pero llama la atención que esta circunstancia perviva en el siglo XX como veremos después⁶⁶⁹:

Así es cómo el *Diccionario de Autoridades* expresa el significado de barniz de las voces *charol* y *charolear*:

...Charol: Barniz que de cierta goma de China y Japón hacen los chinos lustrosisimo, duro y vistoso. Resiste al agua, y a toda inclemencia y solo se deshace al fuego, sin el qual es de larguissima duración. Son mui estimadas las piezas guarnecidas de este betún...y aunque los Ingleses y Holandeses han intentado contrahacerle con la misma goma, que han trahido de Oriente no han conseguido la perfección, ni el lustre ni en la duración...

*...Charolear: Dar charol, ú barnizar con charól alguna pieza. Es formado del nombre Charól pero de extraño uso...*⁶⁷⁰

⁶⁶⁷ AGP. Reinados. Carlos III. Leg. 87. Exp. 1. Cfr. García Fernández, M. S., (2003), pp. 343, 344.

⁶⁶⁸ AGP. Reinados. Carlos III. Leg. 87. Exp. 1.

⁶⁶⁹ Corominas, J., (Ed. cons. 1987), pp. 192, 193.

⁶⁷⁰ *Diccionario de Autoridades*, (1726). Vol. 2. <http://web.frl.es/DA.html> (consulta de Abril de 2012).

En el diccionario médico de Francisco Suarez de Rivera de 1731 volvemos a encontrar esta palabra con el significado de barniz: *Charol: Así se apellida en castellano un barniz, que (sic) con goma, que se cria en la China y Japon, y otros ingredientes, hacen de los Chinos de mucho lustre, y duracion...*⁶⁷¹

Por su parte, en el *Diccionario Castellano con las voces de Ciencias y Artes* de Terreros y Pando del año 1786 existen las siguientes definiciones de los términos *charol* y *charolear* respectivamente: *Charol: cierto barniz lustroso, que se trahe del Asia.*⁶⁷²

El *Diccionario de las nobles Artes*, publicado en 1788, plantea una definición del término similar a las anteriores y nos remite al pintor y tratadista Palomino: *Charol: Barniz de la India de diferentes gomas y licores, muy terso, lustroso y duro...Palom. Ind. de los Term...*⁶⁷³

En el *Nuevo Diccionario de la Lengua Castellana* de Vicente Salvá de 1846 la voz *charol* se cita como un barniz usado en China y Japón, con el añadido: *hoy se imita en varias partes de Europa*⁶⁷⁴.

En cuanto a los contenidos expresados en los diccionarios del siglo XX en relación a este término, las definiciones no varían sustancialmente. Así, en 1913 la *Enciclopedia Universal Ilustrada Espasa Calpe* define *charol* como un barniz de características concretas: *Barniz muy lustroso y permanente, que conserva su brillo sin agrietarse y se une íntimamente a los cuerpos sobre los que se aplica...*⁶⁷⁵

Por otro lado, la primera acepción del sustantivo *charol* del *Diccionario de la lengua española* de Julio Casares de 1959 es la siguiente: *Barniz muy brillante y flexible...*

El verbo *charolar* se define así en el mismo diccionario: *Barnizar con charol...*⁶⁷⁶

Como vemos, la primera definición expresada identifica de nuevo *charol* con barniz. Después *charolar* se presenta como sinónimo de barnizar, aunque con un tipo concreto de barniz -el *charol*- cuya naturaleza, sin embargo no se especifica.

El *Diccionario Corominas* ofrece la siguiente explicación de la voz *charol*: *barniz muy*

⁶⁷¹ Suarez de Rivera, F., *Clave medico chyrgica y Diccionario medico chirurgico anatomico, mineralogico, botanico, zoologico, pharmaceutico, chymico, historico, phisico*. Madrid por la viuda de Francisco del Hierro, (1731), p. 50.

⁶⁷² Terreros y Pando, E., *Diccionario Castellano con las voces de Ciencias y Artes y sus correspondientes en las tres lenguas Francesa, Latina é italiana*: su autor El P ---, en la Imprenta de la viuda de Ibarra, hijos y compañía. Con Licencia. Madrid, (1786). Vol. 1, p. 413.

⁶⁷³ Rejón de Silva, D. A., *Diccionario de las nobles Artes para instrucción de los aficionados y uso de los profesores*. En la Imprenta de D. Antonio Espinosa. Segovia, (1788), p. 58.

⁶⁷⁴ Salvá, V., *Nuevo Diccionario de la Lengua Castellana*. Segunda edición. París, (1847), p. 334.

⁶⁷⁵ *Enciclopedia Universal ilustrada*. Espasa Calpe. Madrid, (1913). Vol. 17, pp. 29, 30. El brillo y la durabilidad son dos de las principales características del *urushi*.

⁶⁷⁶ Casares, J., *Diccionario ideológico de la lengua española*. Gustavo Gilli. Barcelona, (1959), p. 250.

*lustroso y permanente, inventado por los chinos...*⁶⁷⁷

Como se puede comprobar, este texto relaciona claramente la palabra charol con el *urushi*.

Con respecto al manual de María Moliner, en él se define el charol como un barniz contemporáneo sintético que se aplica principalmente a las pieles: *Barniz celulósico muy lustroso, flexible, que se adhiere perfectamente al material, particularmente cuero sobre el que se aplica...*⁶⁷⁸

Así llegamos al *Diccionario de la Real Academia española* de 2001 en el cual la primera acepción de la palabra *charol* es la siguiente: *Barniz muy lustroso y permanente, que conserva su brillo sin agrietarse y se adhiere perfectamente a la superficie del cuerpo a que se aplica...*⁶⁷⁹

Por su parte, el verbo *charolar* se define de esta manera en el mismo diccionario: *Barnizar con charol o con otro líquido que lo imite...*⁶⁸⁰

En esta última frase se establece una diferencia entre barnizar con una sustancia específica (*con charol*) y hacerlo con un sucedáneo de ella (*otro líquido que lo imite*)⁶⁸¹.

En definitiva, como se ha dicho, es posible comprobar cómo, en algunas de las definiciones mencionadas, el término charol se vincula a los barnices específicamente empleados en la confección de las lacas. Esta circunstancia se refleja asimismo en numerosos recetarios desde el siglo XVIII.

Así por ejemplo, Palomino Castro y Velasco en su *Museo pictórico y escala óptica* de 1715 define la palabra *charol* como un barniz de calidades específicas: *Barniz de la India de diferentes gomas y licores, muy duro, lustroso y terso...*⁶⁸²

En esta última frase el sustantivo charol se concibe como uno de los barnices empleados en el proceso de ejecución de las lacas asiáticas. Esto se constata por la expresión *de la India* que, como veremos más adelante, alude en reiteradas ocasiones a la producción de artículos procedentes de este continente. Como se puede comprobar, esta definición es muy semejante a la que aparece en el *Diccionario de Autoridades* del mismo año, si bien no podemos establecer por el momento ninguna hipótesis sobre cual de ellas se inspira en la otra.

En el tratado citado aparece asimismo una receta de laca europea denominada *Barniz de*

⁶⁷⁷ Corominas, J., (Ed. cons. 1987), pp. 192, 193.

⁶⁷⁸ Moliner, M., *Diccionario*. Gredos. Madrid, (1998). Vol. 1, p. 605. Después veremos una segunda acepción del diccionario referida a piel barnizada.

⁶⁷⁹ *Diccionario de la Lengua Española*, (2010). Edición 22. <http://lema.rae.es/drae/?val=charol> (consulta de Enero de 2011).

⁶⁸⁰ *Ibídem* nota anterior.

⁶⁸² Castro y Velasco, A. A. P., *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid (1715). (Ed. cons. Aguilar. Madrid, 1947), p. 1.151.

charol que comienza así: *Otro barniz se hace muy peregrino, para imitar el charol, que viene de la India...*⁶⁸³

Es decir; aquí el *barniz de charol* se considera una sustancia confeccionada para realizar piezas lacadas a imitación de las chinas y japonesas a las que denomina *charol*.

Por otro lado, en el tratado de Bernardo Montón de 1734, determinadas fórmulas como las que llevan por título *barniz de charol* o *modo de usar del barniz de charol*, hacen uso del término *charol* como sinónimo de barniz⁶⁸⁴.

La presencia del significado de charol como barniz abunda en la prensa española desde la segunda mitad del siglo XVIII. En ella a menudo encontramos la combinación de ambas palabras. Veámos algunos ejemplos de dicha centuria y de la siguiente:

*...En la calle del Desengaño esquina a la de la Ballesta, inmediato al cuartel de Invalidos, n.5, se hallan de venta los generos siguientes: un **barniz charol** muy fino, en frasquitos, para dar lustre y brillo a los zapatos y botas...*⁶⁸⁵

*...La fábrica de **barniz de charol** que estaba en la calle de la Cruz del Espíritu Santo se ha mudado a la de Fuencarral, núm 4, frente á la de S. Juan, en donde lo hay de muy superior calidad, y se hacen remesas a los maestros de coches y doradores de las Provincias en los mismos términos que antes...*⁶⁸⁶

*...En el Taller de coches de Molina, sito en la calle de Belén, a espaldas de la plazuela del Duque de Frias se vende **barniz de charol** para coches...*⁶⁸⁷

*...En la calle de Barrio Nuevo, núm. 25 se halla un sujeto que ha descubierto un **charol** para todo género de instrumentos; y ofrece **charolar** los que le presenten, o vender el **charol**...*⁶⁸⁸

*...Continúa la venta de los géneros anunciados en el diario de 16 de enero próximo pasado en la tienda de Toledano, calle de la Montera, a saber: ...botellas de liquido **charol** para las botas...*⁶⁸⁹

⁶⁸³ Castro y Velasco, A. A. P., (Ed. cons. 1947), pp. 747, 748.

⁶⁸⁴ Montón, B., (Ed. cons. 1757), p. 35.

⁶⁸⁵ *Diario de Madrid*, 7 de Febrero de 1798.

⁶⁸⁶ *Diario de Madrid*, 2 de Mayo de 1805.

⁶⁸⁷ *Ibíd*em nota anterior.

⁶⁸⁸ *Diario Noticioso Erudito y Comercial Público y Económico*, 20 Agosto de 1787. Cfr. Kenyon de Pascual, B., "Venta de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII". *Revista de Musicología*, (1982), Vol. 5, nº 2, p. 10.

⁶⁸⁹ *Diario de Madrid*, 20 de Febrero de 1809.

...En el puesto de Gutierrez, calle de las Carretas, se halla un surtido de frasquitos de medio quartillo de unto de París de primera suerte, superior a todos, y el mas imitado al **charol**...⁶⁹⁰

Bajo estas líneas se exponen dos ejemplos de la segunda mitad del siglo XVIII, procedentes de rotativos madrileños, del empleo del plural de charol como sinónimo de barnices:

...para purificar el aceyte de linaza para hacer el azul ultramar y los buenos **charoles**...⁶⁹¹

...En la calle de los Tintes...vive Felipe Ferrari que dora a fuego cualquiera suerte de adornos, dándoles los colores que se piden, e imitando los varios metales de color de oro con **charoles**...⁶⁹²

Por su parte, a lo largo del *Manual de Barnices y Charoles* de Juan Oliveres de 1847⁶⁹³, se emplea indistintamente el nombre *charoles*, para referirse a toda clase de barnices.

En ocasiones se utiliza la combinación de los términos barnices y charoles, en referencia a los barnices empleados en cualquier tipo de lacas. Ejemplo de ello serían los títulos de determinados recetarios como el *Tratado de barnices y charoles* de Cantelli⁶⁹⁴.

Finalizamos este apartado con dos citas relativas a la acción de barnizar elementos de piel que enlazan semánticamente con el siguiente apartado del presente capítulo:

...se han **charolado** de nuevo todas sus pieles con barniz elástico...⁶⁹⁵

...poner el forro de la parte de abajo nuevo y **darlos de charol**...⁶⁹⁶

1.1.1.2 Charol = Piel lacada o barnizada

La transformación del significado de *charol* en objeto de piel brillante barnizada o lacada que se produce paulatinamente desde el siglo XVIII podría tener la siguiente

⁶⁹⁰ *Diario de Madrid*, 9 de Octubre de 1811.

⁶⁹¹ *Diario de Madrid*, 26 de Julio de 1765.

⁶⁹² *Diario de Madrid*, 5 de Junio de 1788.

⁶⁹³ Anónimo., *Manual de barnices y charoles* por D. Juan Oliveres, impresor de S. M. Barcelona, (1847).

⁶⁹⁴ Cantelli, G., *Tratado de barnices y charoles*. Joseph Estevan Dohm. Valencia, (1735).

⁶⁹⁵ AGP. AG. Leg. 5242. Exp. 3-8. (Cuenta presentada por Tomás Lamarca en 1859 a las Reales Caballerizas del Palacio Real de Madrid).

⁶⁹⁶ AGP. AG. Leg. 5242. Exp. 3-8. (Cuenta presentada por José Martín a las Reales Caballerizas del Palacio Real de Madrid por la intervención en una berlina. Año1860).

explicación: Como ya se ha visto, la piel era uno de los soportes que se sometían en el pasado a procesos de lacado. Creemos que la difusión de este tipo de pieles, así como las técnicas requeridas para su manufactura, partieron del sector de los carruajes. De hecho, desde el siglo XVIII, determinados elementos de piel de los vehículos se someten a complejos procesos de barnizado o lacado, inicialmente con el fin de protegerlos de la intemperie⁶⁹⁷. Con el tiempo esta acción tuvo asimismo una finalidad estética. Esto es: se pretendía dotar a las pieles de un grado de brillo semejante al de las zonas de madera lacada del mismo vehículo. A menudo, tal tratamiento de la piel venía realizado por profesionales distintos de los que se ocupaban del lacado del resto del carruaje⁶⁹⁸.

Hemos podido constatar cómo la utilización del nombre charol con el significado de piel lacada de aspecto brillante, iniciada tímidamente en el siglo XVIII, llega a exceder paulatinamente, desde inicios del siglo XIX, el ámbito de los carruajes y empieza a emplearse en el de la indumentaria⁶⁹⁹, al imponerse en el mismo el gusto por estas pieles. Más adelante, el lustre y la textura que se lograba conferir a estas pieles con métodos artesanales se fue logrando mediante procedimientos industriales.

Como se ha dicho, el uso de esta acepción de charol se incrementa considerablemente aproximadamente desde los años veinte del siglo XIX. Desde entonces y, hasta nuestros días, se impone claramente sobre las demás⁷⁰⁰, hasta tal punto que hoy en día la palabra charol alude mayoritariamente a la piel brillante del calzado y de otros accesorios de la indumentaria.

Sin embargo, a pesar de la mencionada difusión de este significado de charol, esta acepción no figura en los diccionarios españoles hasta 1959, en concreto lo hace en el *Diccionario de la Lengua Española de Julio Casares*. *Charol: Cuero con este barniz...*⁷⁰¹

Por su parte, en el *Diccionario de María Moliner*, a la definición del vocablo *charol* como barniz, le sigue la siguiente explicación: *Charol: Cuero barnizado con este barniz, del que son, por ejemplo, los tricornos de los guardia civiles y, a veces el calzado...*⁷⁰²

Finalmente, el *Diccionario de la Real Academia española* reitera la misma idea *Charol: Cuero con este barniz*. Además ilustra este significado con un ejemplo: *Botas de*

⁶⁹⁷ Quizá las pieles barnizadas tuvieran su origen en los encerados, es decir en las pieles untadas de cera aplicadas a ventanas o cubiertas de los carruajes para proteger del frío y de la lluvia.

⁶⁹⁸ Véase cap. IV de esta tesis.

⁶⁹⁹ Simultáneamente, aunque en menor grado, esta acepción se emplea asimismo para definir las pieles lacadas o barnizadas del mobiliario. Lo veremos en algunos de los ejemplos que se expondrán en las siguientes páginas.

⁷⁰⁰ En el Archivo General de Palacio existen abundantes menciones al charol referido a piel barnizada de los siglos XIX y XX.

⁷⁰¹ Casares, J., (1959), p. 250.

⁷⁰² Moliner, M., (2002). Vol. 1, p. 605.

*Charol*⁷⁰³.

Traemos aquí a colación una serie de testimonios del empleo del término charol con el significado de piel lacada de finales del siglo XIX pertenecientes al ámbito de los carruajes:

... poner nuevo el **charol** del salpicadero...⁷⁰⁴

...Vestir de **charol** las dos aletas de (sic) caja...⁷⁰⁵

... forrar las dos [aletas] de **charol** nuevo...⁷⁰⁶

...Compostura que necesita el Landó nº30 forrar de **charol** las aletas...⁷⁰⁷

...Recorrer la vestidura y los **charoles** Pintar lo compuesto y pulimentar y barnizar todo el carruaje...⁷⁰⁸

...componer la tabla de estribo y hechar una correa de **charol** nueva a la silla de mano de S. A. la Infanta D^a Luisa Fernanda...⁷⁰⁹

En las citas del siglo XIX que se exponen bajo estas líneas la palabra charol se refiere a la vestimenta y al calzado respectivamente. La primera de ellas procede de un documento de la *Real Sociedad Matritense de Amigos del país*, las siguientes son cuentas de zapateros:

...El día 1 de Mayo de 1810 Ambrosio Ximénez comunica a la Real Sociedad Matritense de amigos del país que pretende establecer una fábrica de botones de **charol** y Barba de Ballena para lo cual solicita se le conceda el edificio que ocupaba la fabrica de pintado...⁷¹⁰

⁷⁰³ Diccionario de la lengua española, (2001). Edición 23.

http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=charol (consulta de Abril de 2010)

⁷⁰⁴ AGP. AG. Leg. 1048. Cuenta presentada por Zacarías López, maestro de coches, por la obra ejecutada en un carruaje de las Reales Caballerizas, 24 de Julio 1889).

⁷⁰⁵ AGP. AG. Leg. 1048. (Cuenta presentada por Zacarías López por la obra ejecutada en un coche de las Reales Caballerizas, 23 de Mayo 1888).

⁷⁰⁶ AGP. AG. Leg. 1048. (Cuenta presentada por Zacarías López por la obra ejecutada en el Landó nº 157 de las Reales Caballerizas madrileñas, 31 de Enero de 1887).

⁷⁰⁷ AGP. AG. Leg. 1048. (Factura presentada por el constructor de carruajes de S. M. Lamarca. Año 1887).

⁷⁰⁸ AGP. AG. Leg. 1048, (Cuenta presentada por Zacarías López por la obra ejecutada en un carruaje de las Reales Caballerizas del Palacio Real de Madrid. 8 de Julio 1886).

⁷⁰⁹ AGP. AG. Leg. 5232. Extracto de una cuenta de un maestro de coches. Año 1860).

⁷¹⁰ A R. S.E. M. A. P. Leg. 209. Libro 7, 1 de Mayo de 1810.

...Botas de **charol** para el niño...⁷¹¹

...Por dos pares de botas con **charol** para el niño...⁷¹²

Los siguientes ejemplos proceden de rotativos madrileños y gaditanos del siglo XIX:

...En la carrera de S. Geronimo...hai...**charol** para los gorros de las tropas...⁷¹³

...En la calle de la Libertad, núm 5, fábrica y almacén de D. Juan Massot, se halla un completo surtido de fornituras como son pieles de todos tamaños blancas y negras, también acharoladas, sombreros del mismo **charol**...⁷¹⁴

...En la tienda de Toledano, calle de la Montera, se venden los talíes blancos de **charol** para Señores Oficiales para espada y sable de los mismos...⁷¹⁵

...¿En qué se parecen unas botas de **charol** a una escuadra de lanceros cuando va a galope?...⁷¹⁶

...se corta la piel de **charol**; se hacen en ella ojetes y se cose una hebillita en el borde...a fin de ajustar la trabilla a la suela del calzado...⁷¹⁷

A veces el nombre charol va acompañado de otras voces como cabritilla, cuero, vaca o tafilete⁷¹⁸ que nos facilitan la interpretación de lo escrito. Ejemplo de ello sería la siguiente anotación procedente de una memoria de los gastos de furriera para el cuarto del infante don Carlos del año 1731:

...Dos cubiertas para las dos Mesas de **charol** de **tafilete**...⁷¹⁹

La cita de 1861 que se expone bajo estas líneas procede de la prensa gaditana:

...otro botito de **cabritilla** con **charol** en el talón y punta, se abotona en el empeine, y conviene á todas las edades y para andar a pie...⁷²⁰

⁷¹¹ AGP. AG. Leg. 5278. (Cuentas de zapateros. Año 1862).

⁷¹² AGP. AG. Leg. 5278. (Cuentas de zapateros, 31 de Diciembre 1863).

⁷¹³ *Diario de Madrid*, 9 de Octubre de 1811.

⁷¹⁴ *Diario de Madrid*, 27 de Junio de 1820.

⁷¹⁵ *Diario de Madrid*, 26 de Enero de 1807.

⁷¹⁶ *Almanaque enciclopédico español*. Cádiz, 1863.

⁷¹⁷ *La moda elegante. Periódico de las familias*. Cádiz, 21 de Marzo de 1861.

⁷¹⁸ Cuero bruñido y lustroso.

⁷¹⁹ AGP. Reinados. Felipe V. Leg. 297. Exp. 2.

⁷²⁰ *La moda elegante. Periódico de las familias*. Cádiz, 2 de Junio de 1861.

Para acabar con las referencias a esta acepción de la palabra charol, seguidamente transcribimos un llamativo ejemplo del siglo XXI relacionado con el Papa Benedicto XVI, a pesar de que excede los límites cronológicos de nuestra tesis, por el interés que suscita el empleo de la sinécdoque de la segunda frase, hoy en desuso, en un texto contemporáneo:

*...El Papa esbozó una sonrisa, agarró el sombrero de tres picos de **charol**...El Papa se quedó con el **charol** ya que era un regalo de los alumnos de la academia...*⁷²¹

A continuación se exponen una serie referencias a elementos de piel barnizada calificados con los femeninos de acharolado y charolado. Acharolado aparece con frecuencia en textos de los siglos XVIII y XIX, mientras que charolado se ha localizado exclusivamente en fuentes de este último siglo:

*...A Fran.^{co} Salomón de profesión tapizero se le libran 18016 Res [...] de Vn por la ejecución de las citadas fundas de clavicordios, colchones, rollos y Silla rica **acharolada** con su funda y almohadón...*⁷²²

*...el que use pañolón fino y traje de lanilla y botina **acharolada**, y aun el que se trence el pelo con primor y use sortijilla en el meñique y sobre el seno medallón dorado, no quita para que aparezca fea...*⁷²³

*...se han puesto nuevos dos coretes de suela **charolada** en el balancín ⁷²⁴ grande...*⁷²⁵

El plural de charol, asociado a las pieles barnizadas o lacadas, se ha localizado exclusivamente a partir del siglo XIX. La siguiente receta, del año 1858, procede de un capítulo del *Manual de barnices y charoles* de Julio Rossignon⁷²⁶ dedicado a la fabricación de estos elementos de piel:

*...La industria de los **charoles** ha tomado de algunos años acá un incremento considerable. Durante muchos años los **cueros barnizados o charoles** se fabricaron exclusivamente en Inglaterra, hoy día esta útil industria ha llegado a su última*

⁷²¹ *Diario El País*, 8 de Diciembre de 2005.

⁷²² AGP. Reinados. Fernando VI. Caja 157. Exp. 2. Año 1750.

⁷²³ *La Unión Católica*, 13 de Abril de 1898.

⁷²⁴ Madero que atraviesa paralelamente al eje de las ruedas delanteras de un carruaje, fijándolo en su punto medio a la tijera, y por los extremos a los del eje mismo, con dos hierros que se llaman guardapolvos. *Diccionario de la Real Academia Española*, (2010). Edición 22, <http://lema.rae.es/drae/?val=balanc%C3%ADn> (consulta de Enero de 2012). A sus extremos se unen los balancines chicos a los cuales se enganchan los caballos.

⁷²⁵ AGP. AG. Leg. 5245. Exp. (3-8). (Cuenta presentada por Tomás Lamarca a las Reales Caballerizas por los trabajos realizados en un carruaje de la Reina. Año 1860).

⁷²⁶ Rossignon, J., *Manual de barnices y preparación de charoles según los procedimientos mas recientes*. Librería de Rosa y Bouret. París, (1858).

*perfección en Francia, que exporta para el Nuevo Mundo cantidades inmensas de artefactos, cuya base es el **charol**...*⁷²⁷

1.1.1.3 Charol = Brillo

La acepción de charol como sinónimo de brillo se ha encontrado exclusivamente en textos del siglo XIX. Este es el caso del título de una receta del tratado de Juan Oliveres titulado *Manual de barnices y charoles* de 1874:

*...Barniz para dar **charol** a maderas y cristal...*⁷²⁸

En el *Diccionario de María Moliner* la voz charol incluye la frase *brillante como el charol*...⁷²⁹

Y en el de la *Real Academia* la palabra charolado se define con la expresión *que tiene lustre*⁷³⁰.

Transcribimos a continuación dos ejemplos del uso de los adjetivos charolado y acharolado con el significado que nos ocupa. El primero de ellos se refiere a la coloración de tono encarnado brillante de doce ornamentos de hoja de lata:

*...Se an dado de color encarnado fino **charolado** 12 macollas de hoja de lata por dentro y fuera...*⁷³¹

En el anuncio de prensa madrileño que presentamos bajo estas líneas la palabra acharolada se refiere a la venta de un barniz teñido que aporta brillo a la piel del calzado sobre el que se aplica:

*...en la calle Concepción Gerónima, en donde se vende tinta para escribir se vende también tinta para botas y zapatos **acharolada**...*⁷³²

En las dos anotaciones de 1803 que se exponen a continuación el nombre charol alude a procesos de barnizado destinados a conseguir superficies brillantes. Estos apuntes se incluyen en la cuenta del ebanista Juan Harzenbusch por la ejecución de una cama de madera de caoba para Carlos IV:

⁷²⁷ Rossignon, J., (1858), p.12.

⁷²⁸ Anónimo., *Manual de barnices y charoles*. Por Juan Oliveres, impresor de S. M. Barcelona, (1847), p. 51.

⁷²⁹ Moliner, M., (2002). Vol. 1, p. 605.

⁷³⁰ *Diccionario de la Lengua Española*, (2001). Edición 22. <http://lema.rae.es/drae/?val=charolado> (consulta de Agosto de 2012).

⁷³¹ AGP. AG. Leg. 5262. Exp. 4. S/f. (Cuenta presentada por Andrés del Peral a don Lorenzo Bonavía, conserje y aposentador mayor del Palacio Real de Madrid. 28 de Noviembre de 1814).

⁷³² *Diario de Madrid*, 5 de Enero de 1809.

...Primeramen^{te}: por armar el Lecho con sus espigas y encajes, asegurados con sus grapas y tornillos para armar y desarmar los cruceros y tablas pulimentadas la madera toda apomazada y pulimentada a **charol**...⁷³³

...Por armar la cavecera de dha cama, que forma, su cornisa correspondiente todo apomazado a **charol**...⁷³⁴

Por último, como dato anecdótico, comentar que, de este significado de la palabra charol, deriva la expresión *darse charol*: presumir o darse importancia⁷³⁵.

1.1.1.4 Charol - Charola= Bandeja

En Sudamérica ha sido habitual el uso de los términos charol o charola como sinónimo de bandeja, por la frecuencia con la que esta tipología de objetos se revestía de laca. En el *Diccionario de Corominas* se define charola como una bandeja de metal, pintada y charolada, mientras que en el de la *Real Academia* su significado es bandeja, sin más⁷³⁶. Son numerosos los textos, especialmente iberoamericanos del siglo XIX, en los que figura esta palabra con dicho significado.

Finalmente, señalamos la existencia de una última y escasamente utilizada acepción del término charol como sinónimo de chinesco o chinería.

1.1.1.5 Charol - Chinesco

Raramente hemos encontrado en los textos consultados la palabra charol con este significado. La frase *flores de charol* de la siguiente cita podría aludir al carácter orientalizador de este motivo ornamental:

...Ultimamen^{te}. dos Pantallas mas en el cuarto del s.^{or} Dⁿ Americo Pini que la una se metió de color toda de dos manos y componer el uno y la otra se compuso tamvien el oro y se pintó quasi todo de Flores de charol...⁷³⁷

Por último, cabe señalar que la historiadora Beryl Kenyon de Pascual sugiere que el término charol en alusión a la decoración de algunos salterios citados en la prensa del siglo XVIII podría haberse empleado como sinónimo de chinesco⁷³⁸.

⁷³³ AGP. Reinados. Carlos IV. Casa. Leg. 20. Exp. 1. (*Cuenta de una Cama Imperial de madera de caoba que forma la figura en ochavo que yo Juan Harterbusch, maestro jurado de S. R. M [...] he ejecutado por orden del Rey*). López Castán, Á., "Los mozos de oficio de la Real Tapicería y la creación de los muebles para la Jornada de Barcelona de 1802". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Universidad Autónoma de Madrid, (2008). Vol. 20, pp. 132, 133, 134.

⁷³⁴ *Ibidem* nota anterior.

⁷³⁵ Moliner, M., (2002), Vol. 1, p. 605. *Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia Española. Madrid, (2010). Edición 22. <http://lema.rae.es/drae/?val=charolado> (consulta de Agosto de 2012).

⁷³⁶ Corominas, J., y Pascual, J. A., (Ed. cons. 1980). Vol 2. (CE-F), p. 341. *Diccionario de la Lengua Española*, (2001). Edición 22. <http://lema.rae.es/drae/?val=charol> (consulta de Agosto de 2012).

⁷³⁷ AGP. Reinados. Carlos III. Caja 64. Exp. 1. (*Cuenta de Pablo Palencia. Maestro ebanista de la Real Casa para el Palacio Real de Madrid. Año 1801*).

1. 2 Charão

Como ya se ha dicho, esta denominación portuguesa se conoce desde 1588. Podría proceder de la palabra china *čat - liao* (laca) compuesta del chino dialectal *čat* (barniz) y *liao* (tinta, óleo) o también de *chi-liau o chi- yao* (laca +tinta u óleo)⁷³⁹. Presentamos a continuación la única cita que se ha localizado en la documentación española con este nombre:

*...Mas quatro escriptorios de **charao**...*⁷⁴⁰

Las palabras a que nos referiremos en las siguientes páginas: *charon*, *charau*, *charaun*, *ocharaun* y *chiraun*, variantes ortográficas que pueden convivir en un mismo documento, podrían derivar de los nombres portugueses *acharam*⁷⁴¹ o *charão*. Ninguna de estas voces aparece en los diccionarios o glosarios de términos entre los siglos XVI y XIX. De ahí que pudieran tratarse de transcripciones fonéticas erróneas de estas últimas palabras⁷⁴². Tampoco son recogidos por los diccionarios contemporáneos y, hasta la fecha, no se han localizado en ninguna publicación:

1. 3 Charon

Aparece en fuentes de los siglos XVII y XVIII, no hemos encontrado otras acepciones de este término más que la referida a cualquier tipo a la laca. Como se ha dicho, no figura en ningún diccionario de la época.

Bajo estas líneas se exponen una serie de ejemplos de 1672 procedentes del inventario *postmórtem* de los bienes de doña Agueda de Prado y Castilla:

*...Mas otras dos Vandejitas muy pequeñas de **charon**...*⁷⁴³

*...Otra cajita de **charon** pequeña Con polvos de Nacar Digo de Piedra Pomez ...*⁷⁴⁴

*...Un Cofrecillo de **charon** con flores de Nacar...*⁷⁴⁵

⁷³⁸ Kenyon de Pascual, B., "The Spanish eighteenth-century salterio and some comments on its Italian counterpart". Separata de *Musique, images, instruments*, (1997), nº 3, p. 47.

⁷³⁹ Corominas, J., y Pascual, J. A., (Ed. cons. 1980). Vol. 2, (CE-F), p. 341. Corominas, J., (Ed. cons. 1987), pp. 192, 193. Dalgado, S., (1919), pp. 262, 263. De Moura Carvalho, P., (2001 b), p. 42.

⁷⁴⁰ AHPM. Prot. 8181. Fol. 360 rº. (Inventario de bienes de la condesa de Oñate y de Villamediana. Año 1669).

⁷⁴¹ Como ya hemos visto en el capítulo I de esta tesis, esta palabra comienza a utilizarse en 1569, según Dalgado. Dalgado, S., (1919), p. 262.

⁷⁴² El profesor Jesús Cantera nos formuló esta hipótesis con respecto al vocablo *ocharaun* y nosotros la hemos trasladado a los demás.

⁷⁴³ AHPM. Prot. 12006. Fol. 13 rº.

⁷⁴⁴ AHPM. Prot. 12006. Fol. 13 vº.

⁷⁴⁵ AHPM. Prot. 12006. Fol. 362 vº.

*...Cinco Cucharas de Nacar con sus Cabos de plata las tres y las otras tres sin los cabos porque estaban quebrados, Las cuales con otras tres Caxitas de **charon** se metieron en otra caja larguita de **charon**...*⁷⁴⁶

*...Un bufetillo de **charon** contraecho sobre pino...*⁷⁴⁷

*...Un escritorillo de **charon** con una puerta...*⁷⁴⁸

*...Mas otros dos escaparates grandes de ebano llenos de porzelanas y cosas de Vidrio Jicaras Escudillas y algunas cajillas de diferentes palos como son **charon** palo pintado concha madera del aguila estuches y otras chucherias...*⁷⁴⁹

En cuanto al uso del nombre charon en el siglo XVIII, traemos aquí a colación dos ejemplos:

*...Mas tres bufetillos de estrado de **charon** y nacar...*⁷⁵⁰

*...un reloj frances encima **charon** su Autor a Paris con cuerda para ocho días y repetición de medias, y quartos...*⁷⁵¹

Transcribimos a continuación un apunte de 1678 con la expresión *imitada a charon* en alusión a la laca occidental:

*...una bandeja de madera Imitada a **charon**...*⁷⁵²

1.4 Charau

Esta denominación tan solo se ha localizado en fuentes del siglo XVII. Veamos dos ejemplos extraídos de un inventario de la Casa Real y de una relación de bienes de la nobleza, ambos de finales de la centuria. El primer ejemplo parece aludir a un escritorio español:

*...Mas se le carga otro escriptorio de **charau** con su puerta que tiene ocho cajones con sus tiraderos con su cubierta tapa y cerradura...*⁷⁵³

⁷⁴⁶ AHPM. Prot. 12006. Fol. 13 vº.

⁷⁴⁷ AHPM. Prot. 12006. Fol. 51 vº.

⁷⁴⁸ AHPM. Prot. 12006. Fol. 5 rº.

⁷⁴⁹ AHPM. Prot. 11485. Fol. 312 rº.

⁷⁵⁰ AGP. Reinados. Felipe V. Leg. 209¹. (Alajas de furriera entregadas a don Ignacio Herrera, aposentador de Palacio. Año 1706). Estas tres mesitas podrían haber estado realizadas con enconchados americanos. Véase cap. I y apéndice III de esta tesis.

⁷⁵¹ AHPM. Prot. 18173. S/Fol. (Relación de los muebles que se colocaron en la habitación de los condes de Villamonte, heredados del marqués de San Juan. Año 1776).

⁷⁵² AHPM. Prot. 8181. Fol. 486 rº. (Inventario de bienes por muerte de doña Mariana Lendinez Ladrón de Guevara. Año 1678).

...Mas quatro escriptorios de **charau**...⁷⁵⁴

Por último, se expone una referencia, procedente de un inventario de 1657, en la que describe un bufete que soportaba *un escritorio de la india con nacar y rramos dorados*:

...Mas se le carga un bufete de **charau** de dho escritorio de arriva...⁷⁵⁵

1.5 Charaun

Esta acepción se ha localizado exclusivamente en el inventario de 1657 que contenía la cita anterior. Casi siempre convive con otros sinónimos como *laque* o *lacre*:

...Mas Una cajilla de **charaun** prolongada...con seis agnus dei dentro y dos medallas y un papel de yndulgencias con una cerradura forma de un pestillo de laton...⁷⁵⁶

La caja descrita en esta última anotación era claramente una pieza de uso litúrgico, por la presencia del simbolo del *agnus dei* o cordero de Dios en su interior.

El siguiente ejemplo, presente en la misma relación de bienes, podría referirse a un hostiario japonés, probablemente *namban*. En él se combinan los términos *charaun* y *laqueada* con idéntico significado:

...Mas se le carga otra caja de **charaun** redonda con su tapador forma de ostiario laqueada de negro con unas ojas doradas y plateadas...⁷⁵⁷

En las menciones, del mismo inventario, que se transcriben a continuación *charaun* y *laqrado* comparten significado. La primera de ellas constituye una de las escasas alusiones a porcelanas lacadas localizadas en las fuentes primarias. La segunda alude a dos *inros* o cajas para pastillas japonesas y la tercera a una cuchara de té⁷⁵⁸:

...Mas tres porcelanas bajitas de **charaun** con sus pies de lo mis^o la una laqrada de colorado y otras dos de negro...⁷⁵⁹

⁷⁵³ AGP. AG. Leg. 905. (Cargo de las alhajas del oficio de guardajoyas. Año 1671).

⁷⁵⁴ AHPM. Prot. 8181. Fol. 360. (Inventario del duque de Medina de las Torres. Año 1669).

⁷⁵⁵ AGP. AG. Leg. 904. (Cargo hecho al Guardajoyas de S. M. Don Francisco Tamayo de todas las alhajas y efectos que entraron en su poder por dicho oficio. Año 1657).

⁷⁵⁶ *Ibíd*em nota anterior.

⁷⁵⁷ *Ibíd*em nota anterior.

⁷⁵⁸ Los *inros* eran cajas de uso frecuente en Japón, aunque también las había en China, que solían componerse de varios contenedores. Se empleaban para guardar medicinas. Solían colgarse del cinturón del kimono mediante un cordón del que colgaba un *netsuke* o tope de distintos materiales y formas.

⁷⁵⁹ AGP. AG. Leg. 904. (Cargo hecho al Guardajoyas de S. M. Don Francisco Tamayo de todas las alhajas y efectos que entraron en su poder por dicho oficio. Año 1657).

...Mas dos cajitas de **charaun** p^a Pastillas la Una m.^{or} q otra. laqradas de negro y oro y el tapador de la una maltratado...⁷⁶⁰

...Mas se le carga Un cucharoncillo de **charaun** laqrado de colores forma de oja de yguera con un tronquillo...⁷⁶¹

1.6 Chiraun

Esta palabra se ha encontrado exclusivamente en una ocasión dentro de la documentación consultada, quizá fruto de una errónea transcripción de la palabra *charaun*. Recogemos el apunte del siglo XVII que la contiene:

...Un escriptorio grande del mismo **chiraun** y con las mismas labores de ramos y aves y flores doradas y negras con un pie grande a manera de columnma y un pedestal cuadrado y el dicho scrip^o con ocho cantoneras dos aldavas y cerradura y llaves de plata q dio a su mag^d dicho emba^o [del Japón]...⁷⁶²

1.7 Ocharaun

Al igual que *chiraun*, este vocablo solo se ha localizado una vez, concretamente en la misma relación de bienes de 1657 de la Casa Real de la que se han extraído algunas de las anotaciones más arriba expuestas. La cita se refiere a dos hostiarios, probablemente *namban*. En ella *ocharaun* se emplea claramente como sinónimo del plural de *laqueado*.

...Mas se le cargan dos cajas de **ocharaun** con sus tapadores forma de ostiarios altos **laqueados** de negro con unas ojas doradas y un jesus en los tapadores...⁷⁶³

1.8 Laca

Como se ha dicho, esta palabra deriva del indoeuropeo *lakh* que a su vez procede del sánscrito *lâk sâ*, a través del persa⁷⁶⁴. *Laksa* significa cien mil, en alusión al número de árboles que se veían afectados por la plaga de insectos que producían goma laca. Ciertos autores opinan que se trata de un nombre portugués, el cual junto a su variante *lacca* era empleado desde 1498, principalmente como sinónimo de goma laca. Su uso se incrementa notablemente en el siglo XVI y en el XIX adopta el significado actual, junto a sus equivalentes europeos: *laque* en francés, *lacquer* en inglés, *lack* en alemán, *lacca* en italiano⁷⁶⁵.

⁷⁶⁰ *Ibídem* nota anterior.

⁷⁶¹ *Ibídem* nota anterior.

⁷⁶² AGP. AG. Leg. 902. Exp. 14. (Conocimientos o recibos de efectos que encargaba p^a el servicio de S. M su guardajoyas Fernando de Espejo, 1612-1621).

⁷⁶³ AGP. AG. Leg. 904. (Cargo hecho al Guardajoyas de S. M. Don Francisco Tamayo de todas las alhajas y efectos que entraron en su poder por dicho oficio. Año 1657).

⁷⁶⁴ Corominas, J., (Ed. cons. 1987), p. 350.

⁷⁶⁵ Corominas, J., Pascual, J. A, (Ed. cons. 1980). Vol. 3, (G-MA), p. 546. De Moura Carvalho, P., (2001 a), p. 133. Frade, J. C., y Kórber, U., (2011), p. 10.

Se trata de la denominación comúnmente utilizada en la actualidad en castellano para definir la técnica decorativa objeto de este trabajo, quedado ahora el uso de charol prácticamente reducido al ámbito de las pieles barnizadas.

Sin embargo, conviene precisar que no hemos encontrado rastro de esta acepción en los textos españoles hasta inicios del siglo XIX, momento a partir del cual se va difundiendo lentamente, sin que el nombre charol pierda vigencia. Su empleo se intensifica a finales de la centuria, quedando ahora charol en desuso. Aunque este nombre alude tanto a las lacas asiáticas como a las europeas o las hispanoamericanas, en un primer momento se aplicaba exclusivamente a las primeras. Otro dato a resaltar es que se ha localizado exclusivamente en el material de hemeroteca.

A pesar de la difusión de esta acepción en el lenguaje común desde inicios del siglo XIX, la palabra laca no pierde otros de sus significados como color rojo o goma laca.

Es importante señalar que hay que esperar al siglo XX para que los diccionarios normativos incorporen esta acepción, si bien lo hacen con un léxico un tanto confuso.

Así en el *Diccionario ideológico de la lengua española de Julio Casares* ⁷⁶⁶ y también en el *Diccionario de la Real Academia* de 2001, se aporta la misma concisa y vaga definición de este significado de la palabra laca: ...Objeto barnizado con laca... ⁷⁶⁷

Bajo estas líneas transcribimos una serie de ejemplos, extraídos de la prensa española de inicios del siglo XIX, de la utilización del término:

*...Si nuestra embaxada consigue su objeto, tendremos del japon mercancías mejores que las que se extraen de la China. El thé, la porcelana, la **laca**, la seda y el algodón de este país exceden mucho en calidad a los de la China...* ⁷⁶⁸

*...en consecuencia de este solemne fallo encerrose el schal en un armario de **laca**...* ⁷⁶⁹

Del año 1836 es el siguiente anuncio en el que laca se utiliza en su acepción de laca occidental, un dato que se extrae de la presencia del adjetivo *chinesco*:

*...En la agencia de la calle del Caballero de Gracia se hallan...un pupitre de **laca** chinesco en 2000...* ⁷⁷⁰

⁷⁶⁶ Casares, J., (1959), p. 497.

⁷⁶⁷ *Diccionario de la Lengua Española*, (2001). Edición 22.
http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=laca (consulta de Abril de 2011).

⁷⁶⁸ *Mercurio de España*, Octubre de 1803.

⁷⁶⁹ Anónimo. “Rasgo histórico dedicado a las damas”. *Crónica científica y literaria*. Madrid, 22 de Abril de 1817.

⁷⁷⁰ *Diario de avisos de Madrid*, 18 de Enero de 1836.

Durante la segunda mitad de la centuria este significado de laca se halla muy a menudo en textos literarios. Sirva de ejemplo la referencia de 1860 que aportamos a continuación:

*...la silla con tablas de **laca** cargadas de dorados en la que viene la novia avanza en medio de los músicos...*⁷⁷¹

La siguiente cita procede de un texto de 1899 escrito por Emilia Pardo Bazán que alude a Japón:

*...¡pensar que este país de **laca** y porcelana es hoy más fuerte que el nuestro!...*⁷⁷²

Del mismo año es este otro escrito:

*...He llenado las habitaciones de mesas pequeñas y de diminutos taburetes de **laca** verde, de **laca** oscura, de **laca** color de fuego...*⁷⁷³

Para finalizar veámos un texto sudamericano de la época:

*...En el calado biombo de **laca** esbelta grulla su cuerpo saca...*⁷⁷⁴

1.8.1 Otras acepciones de la palabra laca

Como ya se ha apuntado la palabra laca también es polisémica. Véamos a continuación algunos de sus sinónimos más conocidos:

1.8.1.1 Laca = Goma laca

Parece evidente que el vocablo laca deriva del nombre de esta goma resina. En el *Diccionario Corominas* se afirma que el origen remoto del mismo se encuentra en la India, donde se produce la mayor cantidad de dicha sustancia. Como se ha dicho, podría tratarse de un nombre portugués empleado desde 1498⁷⁷⁵ del que derivarían sus equivalente europeos. Así por ejemplo, el italiano *lacca* aparece ya en textos del siglo XVI, como en el del científico veneciano Pier Andrea Mattioli (1500-1577) de 1544⁷⁷⁶.

⁷⁷¹ *La España*, 28 de Julio de 1860.

⁷⁷² Pardo Bazán, E., “Crinsantelmos”. *Album Salon*. Barcelona, 1 de Enero de 1899.

⁷⁷³ Gómez Carrillo, E., “El Busto”. *Iris*. Barcelona, 22 de Julio de 1899.

⁷⁷⁴ Larrañaga Portugal, M., “Cuarto menguante”. *Almanaque sud-americano*, Buenos Aires (1899).

⁷⁷⁵ De Moura Carvalho, P., (2001 a), p. 133. Sin embargo esta sustancia era conocida en Europa desde mucho antes del descubrimiento de esta región por parte de los portugueses. Corominas, J., Pascual, J.A., (Ed. cons. 1980), Vol. 3, (GE-MA), p. 546. Rispoli Fabris, A., (1974), pp. 13, 14.

⁷⁷⁶ Este autor establece que *lacca* y su diminutivo *lacheta* son los nombres empleados en Italia para definir la goma laca. Mattioli, P. A., *Commentari alla Materia Medica di Pedacio Dioscoride di Anazarbeo*, Venecia, (1544). Cap. XXIII, p. 45.

En 1563 encontramos esta acepción en el tratado del naturalista portugués García de Orta⁷⁷⁷ y en 1578 también en el del español Cristóbal Acosta⁷⁷⁸. Ambos autores afirman que la palabra laca era aquella a la que se recurría en su época en el ámbito de las boticas. Y hemos comprobado que, por dichas fechas, ya se utilizaba, junto a lacre, en alusión a la goma laca⁷⁷⁹.

Sin embargo, en la documentación española esta acepción de laca no se ha localizado hasta el siglo XVIII. De finales de dicho siglo es la siguiente definición del *Diccionario de Terreros y Pando*:

*...El nombre de Laca es muy jenerico; pero se da con toda propiedad a una especie de resina dura, encarnada, clara, transparente y quebradiza, que viene de Malabar, Vengala y Pegú...*⁷⁸⁰

Como se vio en el capítulo I, la goma laca constituye uno de los ingredientes empleados tradicionalmente en barnices y lacas. Se trata de una sustancia compuesta de la mezcla entre la secreción gomosa que determinados insectos depositan en las hojas de ciertos árboles como el indio *butea frondosa*, con partículas de hojas de las mismas. Sobre el verdadero origen de esta goma resina existían en el pasado grandes incertezas que se reflejan en las fuentes escritas, especialmente en recetarios y diccionarios.

Para ilustrar dicha afirmación, veámos cómo define el *Diccionario de Autoridades* en 1734 el vocablo laca basándose en la información extraída de ciertos tratadistas como los mencionados Mattioli, García de Orta o de Acosta: *Goma laca: ...Goma, que segun unos la forman o producen un género de hormigas grandes y aladas Indianas, al modo que las abejas la cera, y la pegan a las ramas de un árbol, y por esso algunos creen que es goma suya; aunque los indios las disponen, y untan unos palos para que la formen en ellos, de donde después la recogen. También hai otra, que arrojan ciertos árboles del Pais de Sian*⁷⁸¹ *y Pegú*⁷⁸² *Mathiolo*⁷⁸³ *juzga que esta goma es la que los Latinos llaman Cáncamo, y es una goma roxa, que se trahe de la Arabia, transparente, y que se parece a la Myrtha, y se coge de un árbol, de quien no se sabe el nombre...*⁷⁸⁴

⁷⁷⁷ García de Orta., (1563), (Ed. cons. 1987). Vol. 2, pp. 29, 33. Vasallo e Silva, N., (2001), p. 13.

⁷⁷⁸ Acosta, C., *Tractado De las Drogas y medicinas de las Indias Orientales, con sus Plantas debuxadas al biuo por Christoval Acosta medico y cirujano que las vio ocularmente*. Martín Victoria, Impresor de su Magestad, Burgos (1578), pp. 113-127. Este tratado revisa y traduce al español el de García de Orta.

⁷⁷⁹ García de Orta., (Ed. cons. 1987). Vol. 2, pp. 29, 33.

⁷⁸⁰ Terreros y Pando, E., (1787). Vol. 2, p. 410.

⁷⁸¹ Probablemente la palabra *Sian* corresponda a la ciudad de Xian en China. También podría referirse al reino de Siam, situado en el centro del sudeste de Asia que comprendía entre los siglos XVI y XVIII lo que es hoy Tailandia, Camboya y Laos.

⁷⁸² Ciudad de la antigua Birmania ahora denominada Bago.

⁷⁸³ Se alude a Mattioli quien en su herbario de 1544, anteriormente mencionado, describió e ilustró casi mil doscientas especies de plantas de uso medicinal, como complemento a la obra de Dioscórides. Los erróneos argumentos de Mattioli sobre la naturaleza de la goma laca se han ido superando mediante las aportaciones de distintos científicos.

⁷⁸⁴ *Diccionario de Autoridades*, (Ed. cons. 1734), Vol. 4. <http://web.frl.es/DA.html> (consulta de Enero de

Una definición similar a ésta figura en el *Diccionario de Terreros y Pando* (1786-1788): *...El nombre de Laca es muy jenerico, pero se da con toda propiedad a una especie de resina dura, encarnada, clara, transparente, y quebradiza, que viene de Malabar, Vengala, y Pegú. Los Indios hacen Laca valiendose de ciertos mosquitos, que cojen para este efecto sobre unas varetas. El P. Tachará Jesuita, dice que se saca tambien de unas hormigas de color fuego, que se ponen en las ramas de diversos arboles, y dejan en ellas un humor encarnado, que se seca en cinco, o seis dias, y es distinto del jugo que sale de los mismos arboles picados de algun insecto...*⁷⁸⁵

Véamos a continuación las explicaciones que dan del vocablo laca como sinónimo de goma laca los diccionarios contemporáneos. Por ejemplo el *Diccionario ideológico de la lengua española de Julio Casares* de 1959 lo hace del siguiente modo: *Substancia resinosa encarnada, que se forma en las ramas de varios árboles de la India*⁷⁸⁶.

Y en una primera acepción del *Diccionario Corominas*, laca se define como sigue: *...s.XIII, cierta sustancia resinosa procedente de la India...*⁷⁸⁷

Por lo que respecta al *Diccionario de la Lengua española*, el significado de esta palabra se expresa de la siguiente manera:

*...Sustancia resinosa, traslúcida, quebradiza y encarnada, que se forma en las ramas de varios árboles de la India con la exudación que producen las picaduras de insectos parecidos a la cochinilla, y los restos de estos mismos animales, que mueren envueltos en el líquido que hacen fluir...*⁷⁸⁸

Es preciso indicar que, a pesar de las definiciones de los diccionarios contemporáneos, en la práctica el nombre generalizado para definir este material es el de goma laca, encontrándose en desuso el de laca.

1.8.1.2 Laca = Barniz

La palabra laca también ha sido empleada para referirse a los barnices que incluían goma laca en su composición, y por extensión incluso a los que excluían esta sustancia.

Si echamos un vistazo a los diccionarios en el *Diccionario ideológico de la lengua española de Julio Casares*, la segunda acepción de laca que aparece es la siguiente:

2011)

⁷⁸⁵ Terreros y Pando, E., (1787). Vol. 2, p. 410.

⁷⁸⁶ Casares, J., (1959), p. 497.

⁷⁸⁶ Corominas, J., (Ed. cons. 1987), p. 350. Corominas, J., Pascual, J. A., (Ed. cons. 1980). Vol. 3, (G-MA), p. 546.

⁷⁸⁷ *Ibíd*em nota anterior.

⁷⁸⁸ *Diccionario de la Lengua española*, (2001). Edición 22.
http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=laca (consulta de Octubre 2011).

*Barniz duro y brillante hecho con esta substancia resinosa [gomalaca]...*⁷⁸⁹

En el *Diccionario Corominas* una de las definiciones del término *laca* reza así: *barniz que con ella [sustancia resinosa] se hace...*⁷⁹⁰

Por su parte, el *Diccionario de la Real Academia española* expresa la segunda acepción del nombre *laca* de esta manera: *Barniz duro y brillante hecho con esta sustancia [goma laca], muy empleado por los chinos y japoneses...*⁷⁹¹

Evidentemente esta última definición es incorrecta ya que, como hemos explicado, la goma laca no formaba parte de la técnica tradicional de las lacas chinas y japonesas.

Un ejemplo de la utilización de este término, en las fuentes primarias, con el significado de barniz, podría ser el que figura en la siguiente cuenta del dorador de mate de la Real Caballeriza, Juan de Vargas, por las labores realizadas en una berlina en 1742.

*...Se recortó de color fino de Coral y enzima se dio de Carmin fino de Indias Y se baño de Laca*⁷⁹².

1.8.1.3 Laca = Colorante

En los siglos XVI y XVII el vocablo *laca* también se refería a los colorantes vegetales o animales de color rojo.

Los de tipo vegetal son, entre otros, el Brasil o Brasil de Pernambuco, extraído de la madera india *caesalpina brasiliensis* o *caesalpina echinata*⁷⁹³ y la rubia o granza, procedente de la raíz de la planta *rubia tinctorum*, propia de Persia y del Mediterráneo oriental⁷⁹⁴.

Como ya se dijo en el capítulo I de esta tesis, la laca roja de tipo animal procede del insecto *kermes vermilio* recolectado en el Mediterráneo. Adopta el nombre de grana o kermes, del cual deriva la palabra carmín. También se obtiene de un hemíptero denominado *coccus cati*, vulgarmente conocido como cochinilla, originario de México y parasitario de la *chumbera opuntia* o nopal que se comenzó a importar en Europa en grandes cantidades a partir del siglo XVI. Proporciona tonalidades rojizas muy vivas y puras⁷⁹⁵. Este último colorante se menciona dentro del significado del término *laca* que

⁷⁸⁹ Casares, J., (1959), p. 497.

⁷⁹⁰ Es decir; lo que hoy en día conocemos por barniz de goma laca. Corominas, J., (Ed. cons. Gredos. Madrid, 1987), p. 350. Corominas, J., Pascual, J. A., (Ed. cons. 1980). Vol. 3, (G-MA), p. 546.

⁷⁹¹ *Diccionario de la lengua española*. (2001). Edición 22.
http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=laca (consulta de Octubre 2011).

⁷⁹² AGP. Reinados. Felipe V. Leg. 379. Exp. 3. (Trabajos hechos en las caballerizas. Cuentas de maestros de coches. Año 1742).

⁷⁹³ Bruquetas, R., (2002), p. 470. Kroustallis, S. K., (2008), p. 265. Véase cap. I de esta tesis.

⁷⁹⁴ Bruquetas, R., (2002), p. 476. Kroustallis, S. K., (2008), p. 379.

⁷⁹⁵ Bruquetas, R., (2002), pp. 156, 157, 179, 180, 471. Rispoli Fabris, A., (1974), pp. 13, 14. Ordóñez, C., Ordóñez, L., Rotaecche, M., (Ed. cons. 1997), p. 210. Kroustallis, S. K., (2008), pp. 368, 369. Véase cap. I

aparece en el *Diccionario de Autoridades: Entre los Pintores y Tintoreros es la que trahen de Francia, y artificialmente se hace del extracto o la hez de la Cochinilla...*⁷⁹⁶

El *Diccionario de Julio Casares*⁷⁹⁷ utiliza una acepción de laca similar a la del glosario anterior: *Color rojo que se saca de la cochinilla.*

Más completo en la definición de la palabra *laca*, en su significado de colorante, resulta ser el *Diccionario de la Real Academia: Color rojo que se saca de la cochinilla, de la raíz de la rubia o del palo de Pernambuco...*⁷⁹⁸

Por su parte, también se ha venido denominando laca al colorante rojo de origen vegetal - animal procedente de la goma laca denominado cera laca⁷⁹⁹. Así, en el *Diccionario de Autoridades*, basándose de nuevo en determinados tratados de botánica como los de Mattioli, García de Orta y Acosta, se alude a la laca, en su acepción de cera laca de la siguiente manera:

*...Hai otra mui preciosa, y de color mui roxo, que se trae de la China, y de esta se le dio el nombre a todas las demás, porque los chinos la llaman laac, y sirve u es el principal material del Lacre*⁸⁰⁰, *que los Extrangéros llaman Cera de España...*⁸⁰¹

Conviene indicar que en la actualidad esta palabra también se refiere a los colores que se obtienen precipitando o fijando un colorante sobre un pigmento inerte⁸⁰². Dicha acepción viene recogida en el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia: *Laca: Sustancia aluminosa coloreada que se emplea en la pintura...*⁸⁰³

Por último podemos señalar que, en el ámbito de los estudios científicos aplicados a las obras de arte, suelen denominarse lacas a las superficies coloreadas de aspecto

de esta tesis.

⁷⁹⁶ *Diccionario de Autoridades*, (Ed. cons. 1734). Vol. 4. <http://web.frl.es/DA.html> (consulta de Octubre de 2011).

⁷⁹⁷ Casares, J., (1959), p. 497.

⁷⁹⁸ *Diccionario de la Lengua española*, (2001). Edición 22. http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=laca (consulta de Octubre 2011).

⁷⁹⁹ Según Mayer, en épocas remotas, la obtención de este colorante constituía el fin principal para el cultivo de la goma laca; los barnices no eran más que un subproducto de la misma. Mayer, R., *Materiales y técnicas del arte. Turse Hermann Blume*. Madrid (1993), p. 245. La cera laca aportaba una tonalidad rojiza a los barnices elaborados con goma laca, lo que suponía una desventaja cuando se trataba de conseguir superficies claras. Esta sustancia solo se consiguió eliminar a partir de 1770. Véase De Moura Carvalho, P., (2001 a), p. 133, Rispoli Fabris, A., (1974), pp. 13, 14. También cap. IV de esta tesis.

⁸⁰⁰ Sobre este término nos detendremos más adelante.

⁸⁰¹ *Diccionario de Autoridades*, (Ed. cons. 1734). Vol. 4. <http://web.frl.es/DA.html> (consulta de Octubre de 2011).

⁸⁰² Hasta el siglo XVIII, únicamente se podía obtener el color rojo de esta manera. Sin embargo actualmente ya se fabrican así una amplia gama de colores. Mayer, R., (1993), pp. 28, 29.

⁸⁰³ *Diccionario de la Lengua Española*, (2001). Edición 22. http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=laca (consult de Abril de 2011).

translúcido confeccionadas con colorantes disueltos en resinas o en colas, para diferenciarlas de aquellas aglutinadas con aceite que se denominan capas pictóricas⁸⁰⁴.

1.8.1. 4 *Laca* = *Color rojo*

Por extensión con la acepción anterior, el término *laca* también significa color rojo⁸⁰⁵. Veamos dos probables ejemplos al respecto del siglo XVIII:

*...Se vende una cama de colgadura imperial, casi nueva, pintada de figuras a la chinesca, sobre **color de laca**, con todo el herraje correspondiente: darán razon en el Tinte de la calle Hortaleza, mas arriba de la fuente nueva...*⁸⁰⁶

*...entregue el 14 de Junio dos Jaulones para sisontes acharolados de oro fino y **lacar** (sic) **fin**...por seis jaulas grandes y seis un poco más chicas acharoladas de oro fino y de **laca** **fin**...y otro Jaulon tamvién para sisontes acharolado de oro fino y **laca** **fin**...*⁸⁰⁷

1.8.1.5 *Laca* = *Barnices sintéticos*

El término *laca* también se aplica a los barnices modernos sintéticos que han sustituido, en el campo de la industria, a aquellos tradicionales realizados a base de resinas y gomas naturales⁸⁰⁸.

Concluimos este apartado con la alusión a otros tres significados contemporáneos del término *laca* recogidos en el *Diccionario de la Real Academia Española*:

...sustancia líquida e incolora que se emplea para fijar el peinado....

*...sustancia coloreada o transparente que sirve para pintar las uñas...*⁸⁰⁹

La tercera acepción, que no ha sido recogida por el DRA, alude a las pinturas sintéticas corrientes de aspecto brillante que se aplican a diferente tipo de superficies de madera, metal, etc.

⁸⁰⁴ Véase apéndice I de esta tesis.

⁸⁰⁵ Consúltase Dalgado, S., (1919). Vol. 1, p. 262.

⁸⁰⁶ *Diario Noticioso*, 14 de Julio de 1758.

⁸⁰⁷ AGP. Reinados. Carlos III. Leg. 46. Exp. 2. (Cuenta presentada por Miguel Ximénez por una serie de trabajos realizados por cuenta de don Diego Merlo. Año 1773). Véase Bruquetas, R., (2002), pp. 179, 180.

⁸⁰⁸ Mayer, R., (1993), p. 245. Rispoli Fabris, A., (1974), pp. 13, 14.

⁸⁰⁹ *Diccionario de la lengua Española*, (2001). Edición 22. <http://lema.rae.es/drae/?val=laca> (consulta de Abril de 2011).

1.9 Lacre

En el *Diccionario de Covarrubias* de 1611 la voz lacre se define de la siguiente manera: *una cierta pasta de alcrevite⁸¹⁰, teñida con bermellón o otra (sic) color, que encendida gotea sobre la cerradura de la carta, que se pretende embiar segura sin que se abra, por gotear en el papel como lagrima⁸¹¹.*

A partir de esta definición de Covarrubias encontramos otras similares en diccionarios posteriores. La que exponemos a continuación figura en el *Diccionario de Terreros y Pando*: *Lacre: ...es composicion hecha de la laca en grano, coloreada con bermellon, aunque se hace tambien con otras mezclas, y de diversos modos...*⁸¹²

La misma idea se transmite en el *Diccionario de Autoridades*: *Lacre: una pasta sólida, en barritas, compuesta por goma laca y trementina, con añadidura de bermellón o de otro color, utilizada derretida para cerrar herméticamente o sellar los documentos, y otros usos análogos...*⁸¹³

Esta definición se reitera en otros diccionarios contemporáneos⁸¹⁴

Sin embargo lacre también fue en el pasado sinónimo de laca⁸¹⁵. Según consta en el *Diccionario Corominas*, se trata de una variante portuguesa de esta palabra utilizada desde 1578 en el lenguaje popular⁸¹⁶. Un dato que se obtiene claramente de la inclusión de esta acepción en el tratado de Acosta de dicho año⁸¹⁷.

No obstante, en 1563 el tratado portugués de Garcia Orta⁸¹⁸ ya recogía el término. Y es evidente que, al menos diez años antes de la fecha citada por *Corominas*, ya se empleaba en nuestro país, como lo testimonia la documentación consultada. Los siguientes ejemplos proceden del inventario del príncipe don Carlos, redactado en el año 1568 y se refieren a piezas asiáticas:

⁸¹⁰ Azufre. *Diccionario de la lengua Española*, (2001). Edición 22. <http://lema.rae.es/drae/?val=laca> (consulta de Mayo de 2011).

⁸¹¹ Covarrubias, S., (Ed. cons. Altafulla. Barcelona, 2003), p. 747.

⁸¹² Terreros y Pando, E., (1787). Vol. 2, pp. 411.

⁸¹³ *Diccionario de Autoridades*, (1734). Vol. 4. <http://web.frl.es/DA.html> (consulta de Abril de 2011).

⁸¹⁴ Casares, J., (1959), p. 498. Moliner, M., (1998), Vol. 2, p. 139. *Diccionario de la Lengua Española*, (2001). Edición 22. http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=laca (consulta de Abril de 2011).

⁸¹⁵ Dalgado, R., (1919). Vol. 2, pp. 501-503. Rispoli, A., (1974), pp. 13, 14.

⁸¹⁶ Corominas, J., (Ed. cons. 1987), p. 350. Corominas, J., y Pascual, J. A., (Ed. cons. 1980). Vol. 3, (G-MA), p. 551.

⁸¹⁷ Acosta, R., (1578), pp. 113-127.

⁸¹⁸ Garcia de Orta., (Ed. cons. 1895). Vol. 2, pp. 29, 33.

*...mas dos sillas de madera de la india cubiertas de **lacre** negro...*⁸¹⁹

*...Una silla de madera de la Yndia con **lacre** negro que aze pintura en diferentes partes...*⁸²⁰

La mención que transcribimos a continuación se extrata de una relación de bienes de María de Hungría de 1571 y alude asimismo a un mueble de origen asiático:

*...mesa de **lacre** de la China pintada de nácar con el pie de ébano...*⁸²¹

Esta palabra también se ha localizado en documentación del siglo XVII. Bajo estas líneas presentamos una serie de citas de inventarios de la segunda mitad de la centuria en las que se describen varias cajas, probablemente asiáticas, mediante el sustantivo *lacre* y su participio pasivo en sus dos variantes: *lacrado* y *lacreado*.

*...Dos cajas cuadradas prolongadas **laqradas** por de fuera de **laqre** negro Con rramas pajaros Y animales Dorados forradas en papel colorado...*⁸²²

*....Mas se le carga una caja forma de Varco **laqrada** de negro oro y p.^{ta} Con su tapador y dentro otra cajuela q hace dibic.^{on}...*⁸²³

*...Mas se le carga otra caja de una quarta en cuadro **laqrada** de negro oro y p.^{ta} con unos Ramos por la parte de afuera...*⁸²⁴

Las siguientes anotaciones datan de 1671:

*...Otra Cajita Redonda de **lacre** negro de la India...*⁸²⁵

*...Dos Cajas cuadradas **lacre** negro y Ramos...*⁸²⁶

*...Un zestillo de Paja **lacreado** de negro con Zerradura y forrado en carmesí q no es de provecho ni valor...*⁸²⁷

⁸¹⁹ AGS. CMC. 1ª ép. Leg. 1050. Fol. 13.

⁸²⁰ *Ibídem* nota anterior.

⁸²¹ AGS. CMC. Leg. 1017. Fol. 167. Aguiló. M, P., (1999), p. 158.

⁸²² AGP. AG. Leg. 904. (Cargo hecho al Guardajoyas de S. M. Don Francisco Tamayo de todas las alhajas y efectos que entraron en su poder por dicho oficio. Año 1657).

⁸²³ *Ibídem* nota anterior.

⁸²⁴ *Ibídem* nota anterior.

⁸²⁵ AGP. AG. Leg. 905. (Cargo de las alhajas del oficio de guardajoyas. Año 1671).

⁸²⁶ *Ibídem* nota anterior.

⁸²⁷ *Ibídem* nota anterior.

...*Dos Cajas de **lacre** negro con tapadores labrado...*⁸²⁸

El término lacre, en su acepción de laca, no se ha localizado entre el material de archivo español de los siglos XVIII y XIX. Sin embargo, en el diccionario luso de Bluteau de 1712 sí aparece⁸²⁹. También lo encontramos en otro diccionario portugués: el *Glosario Luso Asiático* de Sebastião Rodolfo Dalgado⁸³⁰.

La palabra lacre también puede adoptar otros significados como el de color rojo⁸³¹ o el de ceralaca⁸³².

1.10 Laque

Este nombre se ha localizado exclusivamente en textos de los siglos XVI y XVII, y solo con el significado de laca. Guarda relación con el homónimo término empleado en Francia en el siglo XVIII para designar los objetos lacados⁸³³, al igual que sus sinónimos *lacq* o *laq*:

...*Une tablette de **laque** garnie de deux tasses & soucoupes, pot à sucre & théière de Vincennes bleu céleste, peints a oiseaux, & deux cuillers d'or* (S. M. La Reine)...⁸³⁴

No hemos localizado definiciones de la palabra laque en ningún diccionario español. Solo existe el verbo laquear en aquellos contemporáneos⁸³⁵, como sinónimo de lacar, y asimismo su participio adjetival laqueado⁸³⁶.

Laque es el término mayoritariamente utilizado en el inventario del Felipe II (1598-1612), para describir algunos de los objetos lacados que quedaron a su muerte. A continuación transcribimos una serie de referencias extraídas de dicho documento:

⁸²⁸ *Ibídem* nota anterior.

⁸²⁹ Bluteau, R., (1712), p. 277. Vasallo e Silva, N., (2001), p. 14.

⁸³⁰ Dalgado, S., (1919). Vol. 2, pp. 501-503.

⁸³¹ Corominas, J., y Pascual, J. A., (Ed. cons. 1980). Vol. 3. (G-MA), p. 551. Un ejemplo de ello lo tendríamos en la siguiente cita:...*por Boleta de 25 de nov^{ra} ultimo Para el Coche de Lacre que vino de Roma...* (AGP. Reales Caballerizas. Caja 6030. Cuenta que presentan Fernando Rodríguez y Juana Normalie, maestros de coches, al Palacio Real de Madrid. Año 1822). Creemos que aquí el término lacre tiene el significado mencionado porque en el mismo documento encontramos la expresión *color de lacre*.

⁸³² En Portugal lacre también era sinónimo de goma laca. Véase Jordan, Gschwend, A., "The development of Catherine of Austria's collection in the Queen's household: its character and cost". Ann Arbor / UMI. Michigan, (1994), p. 352.

⁸³³ Véase Dalgado, S., (1919), pp. 501, 502.

⁸³⁴ Courajod, L., (1878), Vol. 2, p. 97.

⁸³⁵ Moliner, M., (2002). Vol. 2, p. 151. *Diccionario de la Lengua Española*, (2001). Edición 22. http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=laquear (consulta de Junio de 2011).

⁸³⁶ Moliner, M., (2002). Vol. 2, p. 151.

*...una caja de madera de la Yndia con dos puertas a manera de oratorio quadrada de una vara de alto y dos tercias de ancho y otras dos de hueco con un caxon en lo bajo, forrado por dentro en papel y por de fuera **laqueado** de negro guarnecido de chapas de latón cincelado y dorado que vino del Japón; tiene un pie de ébano en triángulo con tres bolas y su balaustre con sus molduras y encima una pieza redonda en que encaxa el oratorio...*⁸³⁷

*...Cinco escribanías de asiento, cubiertas de **laque** negro, pintadas de oro y por dentro coloradas, con cerradura, llave y guarniciones de latón...*⁸³⁸

*...Una caja redonda grande de la China, cubierta de **laque** colorado y amarillo, que tiene poco más de media vara en ancho, con su tapador. Tasada en cuatro reales...*⁸³⁹

*...Otra caja redonda con su tapador, de la China, cubierta de **laque** negro y oro y otros colores...*⁸⁴⁰

*...Una caxuela de la Yndia, con su tapador, **laqueada** de colorado y oro, y dentro della un idolo de piedra, de color turquesa con un rostro y cuerpo de hombre desde la rodilla arriba, con un remate sobre la cabeza...*⁸⁴¹

Por lo que se refiere al siglo XVII, traemos a colación una serie de ejemplos del uso del término pertenecientes a un inventario de la Casa Real de 1657 que aparece reiteradamente mencionado a lo largo de esta tesis. La primera cita podría aludir a una caja china y las dos siguientes a hostiarios japoneses⁸⁴².

*...Una caja **laqueada** de la yndia en dos q entra una en otra guarnecida por los cantos pintada por de fuera con ramos y ojas de oro y ^{pta} en la una una chapa y encima de ella una redecilla de azero y una sortija...*⁸⁴³

*...Mas se le cargan dos cajas de **laque** negro con tapadores labrados de ôro q son unos Ramos...*⁸⁴⁴

⁸³⁷ Sánchez Cantón, F. J., (1956-1959). Vol. 2, nº 4900, p. 349.

⁸³⁸ Sánchez Cantón, F. J., (1956-1959). Vol. 2, nº 4478, p. 287.

⁸³⁹ Fernández Bayton, G., *Testamentaria del rey Carlos II (1701-1703)*. Museo del Prado. Madrid. (1975). Vol. 1, nº 4481, p. 287.

⁸⁴⁰ Sánchez Cantón, F. J., (1956-1959). Vol. 2, nº 4482, p. 287.

⁸⁴¹ Sánchez Cantón, F. J., (1956-59). Vol. 2, nº 4860, p. 300.

⁸⁴² Los hostiarios eran cajas destinadas a guardar la Sagrada Forma, a menudo de forma circular, se produjeron masivamente dentro del estilo *namban*.

⁸⁴³ AGP. AG. Leg. 904. (*Cargo hecho al Guardajoyas de S. M. Don Francisco Tamayo de todas las alhajas y efectos que entraron en su poder por dicho oficio*). La clave para establecer que esta caja era china está en la frase *redecillas de acero* que alude a las redes metálicas que cubrían aperturas en dos contenedores de comida chinos que se conservan en nuestro país y a los que aludiremos más adelante.

⁸⁴⁴ *Ibíd*em nota anterior.

...Mas otra cajita con su tapador de **laque** negro de la yndia dorada Redonda...⁸⁴⁵

Por último, transcribimos esta reveladora cita referida a una mesa y un baúl con los que un embajador de Japón obsequió a Felipe III:

...Un Bufete grande **laqueado** de negro y labrado todo el de ojas y ramos y aves dorados y nacar con sus pies y en las quatro esquina quatro florones grandes q sirven de cantoneras gres y un baulillo de lo mismo dio a su mag^d un emnx^{or} del Japon...⁸⁴⁶

1.11 Maque

Este nombre constituye otro sinónimo del término laca a añadir al presente estudio. Se trata del más empleado en Nueva España. Se recurre a él probablemente por influencia europea, al menos desde finales del siglo XVII, sustituyendo a las denominaciones barniz o pintura empleadas por los españoles en alusión a las lacas mexicanas que descubrieron a su llegada al continente americano⁸⁴⁷.

El uso del nombre maque en el virreinato abarca, tanto las manufacturas asiáticas, como los métodos domésticos inspirados en ellas, así como los artículos europeos.

Tradicionalmente ha existido una gran confusión en torno a este término. Así, ciertos autores han considerado erróneamente que procedía del castellano zumaque, un árbol de la familia de las *anacardiáceas*, cuya resina creían servía para la confección de la laca mexicana⁸⁴⁸.

Sin embargo, en la actualidad dicha versión se encuentra superada ya que el zumaque no forma parte de la técnica de la laca. No obstante, a pesar de ello, ciertos diccionarios contemporáneos siguen relacionando el zumaque con el maque:

El *Diccionario de María Moliner* define el vocablo maque de manera muy confusa e incurriendo en algunos errores evidentes: *Laca (barniz): zumaque del Japón y maquear: Adornar objetos con pinturas y dorados utilizando para ello el maque, se hace en el Japón y se imita en otros sitios con barniz de copal. Y a propósito de zumaque apunta: Un árbol anacardiáceo como el rhus verniciflua o el rhus sucedánea*⁸⁴⁹.

Por su parte, en el *Diccionario de la Real Academia* se dice que la palabra maque es originaria del Japón y que es sinónimo de laca y barniz. Y se añade que el *zumaque del*

⁸⁴⁵ *Ibíd*em nota anterior.

⁸⁴⁶ AGP. AG. Leg. 902. Exp. 14. (*Conocimientos o recibos de efectos que encargaba p^a el servicio de S.M su guardajoyas Fernando de Espejo. Años 1612-1621*)

⁸⁴⁷ Pérez Carrillo, S., (1988), p. 59.

⁸⁴⁸ Castelló Iturbide, T., (1972), pp. 59 - 62. El zumaque es un arbusto de la familia de las anacardiáceas denominado *coriaria ruscifolia* o *rhys coriana*. Crece en el sur de Europa, en Asia occidental y en América del Norte. Kroustallis, S. K., (2008), p. 425.

⁸⁴⁹ Moliner, M., (2002). Vol. 2, p. 1456.

Japón es una resina afín a la laca, procedente de una planta de la familia de las *anacardiáceas*, cuyo nombre no viene mencionado⁸⁵⁰.

Maque no aparece ni en el *Tesoro de la lengua de Covarrubias* de 1611, ni tampoco en los dos grandes diccionarios del siglo XVIII; el de *Autoridades* (1726- 1739) y el de *Terreros* (1786-1788).

Sin embargo Dalgado ya lo menciona en 1919. Para este autor podría derivar de la palabra portuguesa *maquié*, documentada desde 1680, que procedería a su vez del término japonés *makie*⁸⁵¹. Este argumento es recogido en el *Diccionario Corominas: Maque: especie de barniz, del japonés maki-e, barniz de oro o plata*⁸⁵². No obstante, después se añade erróneamente, como podremos comprobar más adelante, que el término surge en España en 1884.

Según ciertos autores, fue la semejanza en cuanto a brillo y textura de las lacas novohispanas, con respecto a las orientales, lo que propició que se pasara a utilizar una denominación que derivaba del método de lacado japonés denominado *makie*⁸⁵³. Nosotros consideramos que quizá también pudiera haberse empezado a recurrir a él por afinidad con la palabra laque, muy empleada, como hemos visto, entre los siglos XVI y XVII en España.

En cualquier caso, este término ya aparece en textos castellanos de finales del siglo XVII. Ejemplo de ello sería una relación de bienes mexicana del año 1695 transcrita por Gustavo Curiel⁸⁵⁴.

Los muebles que se describen en las siguientes referencias del inventario parecen responder a una tipología de escritorio común en el virreinato novo hispano, compuesto de tres cuerpos: un soporte con patas, una parte intermedia de forma convexa o rectangular y una escribanía en forma de caja prismática. Nótese como el nácar del escritorio del segundo apunte se define con un nombre muy común en América; concha:

...un escritorio de **maque** con escribanía y pie...⁸⁵⁵

...Dos escritorios de **maque** y concha con pies de los mismos materiales y escribanías que hacían juego...⁸⁵⁶

⁸⁵⁰ *Diccionario de la Lengua Española*, (2001). Edición 22. <http://lema.rae.es/drae/?val=maque> (consulta de Diciembre de 2011). Véase Frago Gracia, J. A., (1997), pp. 112- 118.

⁸⁵¹ Dalgado, S., (1919), p. 36. Frago Gracia, J. A., (1997), p. 113.

⁸⁵² Corominas, J., (Ed. cons. 1987), p. 380. Corominas, J., Pascual, J. A., (Ed. cons. 1980). Vol. 3, (G-MA), p. 836.

⁸⁵³ Sobre la etimología de la palabra maque consúltese Frago Gracia, J. A., (1997), pp. 112-116.

⁸⁵⁴ Curiel, G., (2000), pp. 84, 85, 97.

⁸⁵⁵ Curiel, G., (2000), p. 84.

⁸⁵⁶ Curiel, G., (2000), p. 85.

Los escritorios de la siguiente referencia aportada por Curiel y extractada del señalado inventario de 1695, eran claramente novohispanos ya que en la cita se indica que su ejecución no había finalizado. Esta hipótesis cobra peso mediante la expresión *maque fingido* que servía para denominar las lacas mexicanas que hacían uso de sustancias diferentes a las empleadas tradicionalmente en este país. No obstante, esta expresión también se empleaba para diferenciar la producción autóctona de aquella extremo oriental⁸⁵⁷.

...*Dos escritorios de maque fingido por acabar...*⁸⁵⁸

En la siguiente anotación se reseñan dos pequeñas mesas o bufetes de laca combinada con nácar. También podrían tratarse de mesas con tableros de enconchados⁸⁵⁹:

...*tres bufetillos de estrado, dos de ellos de maque y concha...*⁸⁶⁰

En México, los bufetes con cajón, de origen español, a veces recibían la denominación de tocadores, principalmente durante el siglo XVII. De ahí que el mueble que se cita bajo estas líneas, procedente de la misma relación de bienes, pudiera ser en realidad un bufete:

...*un tocador de maque...*⁸⁶¹

Las almohadillas eran un tipo de cajas - costurero mexicanas que solían decorarse con laca. Por ello es posible establecer que las de la siguiente referencia del inventario mexicano de 1695, pertenecieran a dicha nacionalidad:

...*dos almohadillas de maque...*⁸⁶²

Durante el siglo XVIII, la utilización de la palabra *maque* se generaliza en Nueva España. A este respecto traemos aquí a colación varios ejemplos de muebles extraídos de una relación de bienes del domicilio mexicano del conde San Bartolomé de Xala del año 1784 que publica Pérez Carrillo. Este término englobaba, tanto los muebles orientales, como los realizados a imitación de los primeros que a menudo venían denominados "achinados" en Nueva España⁸⁶³. En primer lugar transcribimos las citas referidas a los muebles orientales:

⁸⁵⁷ Véase Baena Zapatero, A., (2012), p. 45.

⁸⁵⁸ Curiel considera que quizá estuviera previsto que se finalizara la ejecución de estos escritorios con las piezas de nácar que se registran en el mismo inventario (dos *huacales llenos de concha en bruto*). Quizá este material también sirvió para confeccionar los veintiún marcos de concha que se mencionan más adelante en la misma cédula de bienes. Curiel, G., (2000), pp. 85, 100.

⁸⁵⁹ Curiel, G., (2000), pp. 78, 84.

⁸⁶⁰ Curiel, G., (2000), p. 84.

⁸⁶¹ *Ibídem* nota anterior.

⁸⁶² Curiel, G., (2000), p. 100.

⁸⁶³ Véase Pérez Carrillo, S., (1988), pp. 59-62. Baena Zapatero, A., (2012), p. 44.

...una mesa de **Maque** de China, un tablero de Damas y Libro de lo mismo, con Dados, en ochenta ps....⁸⁶⁴

...Un biombo de **maque** de China, de dos azes, en doscientos pesos...⁸⁶⁵

...Otro dicho también en **maque** de China, mayorcito en doscientos pesos...⁸⁶⁶

En nuestra opinión, las citas del inventario de Xala que se transcriben a continuación probablemente se refieran a muebles mexicanos. La primera de ellas alude a un reloj de maquinaria británica:

...Un reloj de Elicot, con musica y Caxa **Maqueada** de Bermellón, achinada, con diario, en trescientos pesos...⁸⁶⁷

...un tocador⁸⁶⁸ **Maqueado** de morado, con visagras y Chapa de Plata, en treinta pesos...⁸⁶⁹

...Otro dicho [Roper] de **Maque** sobre Bermellón, con su pie en forma de M, y figuras doradas en el Copete, todo de tres VS, en 60 ps...⁸⁷⁰

....una mesa de caoba, con el Tablón de **Maque fingido** jaspe, de vara y tercia de largo, y dos tercias de alto, en dies y ocho pesos...⁸⁷¹

Juan Antonio Frago García nos proporciona otros ejemplos del uso del término maque en el México del siglo XVIII. Proceden de una relación de bienes del obispo de Oaxaca del año 1796:

...3 bandejas coloradas de madera; dos redondas de lo mismo; tres de fierro, **maqueadas** de negro y florage...⁸⁷²

Hemos visto como el nombre maque aparece ya en la documentación novohispana de finales del siglo XVII. Sin embargo nosotros no lo hemos encontrado en las fuentes

⁸⁶⁴ Pérez Carrillo, S., (1988), p. 59.

⁸⁶⁵ *Ibídem* nota anterior.

⁸⁶⁶ Pérez Carrillo, S., (1988), p. 62.

⁸⁶⁷ *Ibídem* nota anterior.

⁸⁶⁸ Pérez Carrillo, S., (1988), p. 62. Creemos que esta cita se refiere a un tocador propiamente dicho.

⁸⁶⁹ Pérez Carrillo, S., (1988), p. 62.

⁸⁷⁰ Pérez Carrillo, S., (1988), p. 62. Esta anotación alude a un prototipo de armario ropero mexicano de laca roja con motivos orientales, inspirado en modelos europeos. Véase cap. I de esta tesis.

⁸⁷¹ Pérez Carrillo, S., (1988), p. 62.

⁸⁷² Frago Gracia., J. A., (1997), p. 116.

españolas hasta el siglo XVIII, aunque sí aparece con frecuencia en las del siglo XIX, y siempre como sinónimo de cualquier tipo de laca: asiática, europea o hispanoamericana, a pesar de que en la actualidad existe la difundida creencia de que este término se aplicaba exclusivamente a los productos mexicanos.

En el catálogo de la exposición *Fascinados por Oriente* celebrada en Madrid en el Museo Nacional de Artes Decorativas durante el año 2009, se indica que, en el siglo XIX, se generalizó el término maqueado para referirse a los objetos lacados sustituyendo al vocablo charolado⁸⁷³. Nosotros disentimos de este argumento, ya que hemos podido comprobar que ambos nombres conviven en dicha época.

La primera referencia que hemos encontrado de maque en fuentes españolas es del año 1758. Procede del inventario de Bárbara de Braganza. En ella se utilizan charol y maque indistintamente, en alusión a unas cajas que por la descripción podrían ser mexicanas:

*...Seis Cajas las dos de Charol; una de Concha⁸⁷⁴ y nacar, y las otras tres de **maque** llenas de tantos de nacar para Juego...*⁸⁷⁵

De 1759 es el anuncio de prensa que transcribimos a continuación en el que se reseñan dos papeleras o escritorios probablemente novohispanos:

*...en el cuarto principal, casas de Don Juan Rubio, se ha abierto una Almoneda, donde se halla un Biombo, hecho en China, de ocho ojas, muy especial: 2 Papeleras de **Maque** de Indias...*⁸⁷⁶

En Andalucía el nombre maque tuvo una amplia difusión durante todo el siglo XVIII por influencia americana⁸⁷⁷. De hecho, los intensos contactos existentes entre ambas zonas del mundo desde el siglo XVI motivaron indudables convergencias lingüísticas entre ellas⁸⁷⁸. De esta manera el léxico de esta región del sur de España se vio impregnado, a través del tiempo de americanismos como éste.

Presentamos a continuación otras anotaciones de 1758 procedentes del Archivo de Protocolos de Sevilla aportadas por Frago García⁸⁷⁹. De la tipología y decoración de las cuatro primeras piezas descritas deducimos que éstas podrían ser tanto europeas como

⁸⁷³ AAVV., *Fascinados por Oriente*. Ministerio de Cultura. Madrid, (2009), p. 83.

⁸⁷⁴ Aquí el término concha es sinónimo de carey.

⁸⁷⁵ AGS. GJ. Libro 402. F. 71 vº. Año 1758. La combinación entre el carey, el nácar y la laca es propia de Latinoamérica.

⁸⁷⁶ *Diario noticioso, curioso, erudito y comercial público y económico*, 8 de Marzo de 1759.

⁸⁷⁷ Frago Gracia, J. A., (1997), p. 115.

⁸⁷⁸ Véase Franco González, V., "Andalucismos léxicos en el Español de América. El caso de Arveja, Frijón y Chicharo". *Res Diachronicae*, (2013). Vol. 11.

⁸⁷⁹ Frago Gracia, J. A., (1997), p. 114.

mexicanas⁸⁸⁰. En cuanto al biombo podría ser también asiático, ya que esta clase de objetos lacados se realizaron en los tres continentes:

*...una cama de **maque** blanco y oro...*

*...un tocador con espejo de **maque** blanco y oro⁸⁸¹...*

*...una cama de **maque**, en trescientos reales de vellón...*

*...una cama grande **pintada de maque**, encarnada...*

*...dos viombos, el uno de **maque**, vien tratado, y el otro de lienzo, viexo...*

De 1793 son las siguientes menciones extraídas por Frago García de idéntico material de archivo. Es posible que la tres últimas aludan a lacas americanas, por la presencia de dos nombres muy difundidos en dicho continente: belonera⁸⁸² y batea (bandeja)⁸⁸³:

*...una cama con dos banquillos de madera de cinco tablas, todo nuevo, de pino de Flandes, en ciento y ochenta reales vellón, con su cartón y de cavesera monos dorados y **maqueados**...*⁸⁸⁴

*...Un bufette **maqueado**, en quince reales vellón...*⁸⁸⁵

*...una velonera **maqueada** en oro fino, en diez y siete reales vellón...*⁸⁸⁶

*...una belonera **maqueada** en diez y ocho reales vellón...*⁸⁸⁷

*...una batea pequeña, de **maque**, viexa...*⁸⁸⁸

⁸⁸⁰ Cabe señalar que los lechos de laca mexicana con tableros a imitación de los del Levante español gozaron de considerable fama en Andalucía.

⁸⁸¹ Este mueble parece responder a la tipología que conocemos hoy en día por tocador y no a la de bufete con cajón, propia del siglo XVII.

⁸⁸² Repisa de madera u otra materia en que se colocaba el velón o cualquier otra luz. *Diccionario de la Lengua Española*, (2001). Edición 22. <http://lema.rae.es/drae/?val=belonera> (consulta de Diciembre de 2011)

⁸⁸³ Véase cap. I de esta tesis.

⁸⁸⁴ Frago Gracia, J. A., (1997), p. 114.

⁸⁸⁵ *Ibidem* nota anterior.

⁸⁸⁶ Frago Gracia, J. A., (1997), p. 114.

⁸⁸⁷ *Ibidem* nota anterior.

⁸⁸⁸ *Ibidem* nota anterior.

Los ejemplos que anotamos a continuación son de fuentes españolas del siglo XIX y emplean la forma del participio. Los dos primeros proceden de un mismo inventario del año 1836.

*...Caja grande **maqueada** en dorado con dos botes de teé...*⁸⁸⁹

*...Caja **maqueada** a manera de neceser de Sra...*⁸⁹⁰

*...Un costurero **maqueado**...*⁸⁹¹

*...una caja **maqueada** que contiene un barco y figuras de marfil...*⁸⁹²

La mención que se transcribe seguidamente se refiere a la reparación de una caja de laca de origen ignoto, por parte del ebanista Miguel Duque:

*...composición de una caja neceser, **maqueado** (sic)...*⁸⁹³

Para finalizar aportamos un ejemplo del tratado de 1866 de Sánchez Caro en el que el adjetivo maqueados alude a los muebles lacados que venían de Oriente y también a las imitaciones españolas:

*...Los muebles **maqueados** que vienen de China, como veladores, mesas, cómodas y demás, constituyen el principal adorno en las habitaciones alhajadas con gusto. En Cádiz y Sevilla están muy en uso por ser los primeros puntos en que toca al desembarque y porque muchos artistas se han dedicado también con buen éxito a esta clase de trabajos...*⁸⁹⁴

1.12. Otros términos

A continuación, analizaremos otros nombres polisémicos de significados diversos que se utilizaron a través del tiempo para designar la manifestación artística objeto de nuestro estudio.

⁸⁸⁹ AHPM. Prot. 24214. Fol. 329 vº. (Inventario y tasación de don Ignacio Omulayan Bourera de Berard. Año 1836).

⁸⁹⁰ *Ibídem* nota anterior.

⁸⁹¹ AHPM. Prot. 25453. S/Fol. (Inventario, tasación, cuenta y partición de los bienes del difunto brigadier don Juan Garrido. Año 1847).

⁸⁹² AGP. AG. Leg. 765. Exp. 29. (Altas al inventario del real oficio de guardamuebles. Año 1858).

⁸⁹³ AGP. AG. Leg. 5232. (Cuenta que presenta el maestro ebanista Miguel Duque a don Atanasio Oñate, Inspector general de gastos y oficios de la Real Casa. Año 1859).

⁸⁹⁴ Sánchez Caro, I., *El artista práctico. Manual que trata de pintura, dorado y plateado*. Tipografía de don Juan Oliveres. Barcelona, (1866), p. 35.

1. 12.1 Barniz

Este nombre se ha empleado desde el siglo XVI con el significado de laca, a pesar de que la aplicación del barniz no constituía más que una parte del proceso de laqueado de las obras. Sin embargo, esta acepción no figura en ninguno de los diccionarios consultados⁸⁹⁵.

Como ya se ha dicho, barniz y pintura eran las denominaciones más empleadas en el siglo XVII por parte de los colonizadores españoles para definir las obras lacadas mexicanas de época prehispánica⁸⁹⁶.

Existe un paralelismo entre esta palabra y su equivalente francés *verniss*, también sinónimo de laca. Recordemos por ejemplo que la laca inventada por los hermanos Martin en el siglo XVIII se denominaba *verniss martin*.

Veámos dos citas con este nombre francés extractadas de una relación de muebles de laca vendidos a la Corona francesa por parte de los *marchand merciers* Darnaud y Hébert para los palacios de Choisy y Marly en 1746 y 1741 respectivamente. Como se puede comprobar, la primera de ellas alude a dos bancos de laca roja descritos como de madera barnizada a la manera de la China. La segunda referencia hace alusión a una cómoda definida como de barniz de Indias:

*...2 gradins de bois verniss façon de la Chine fond rouge, peints de fleurs et oyseaux d'or et de diverses couleurs a 4 tablettes. Les montants échancrés et doré sur les bords, aiant 2 pieds de Aut. Sur 7 pouces de profondeur...*⁸⁹⁷

*...Une commode de verniss des Indes, a dessus de marbre de rosette aiant par devant 2 tiroirs fermante á chef et garnie d'ornements de bronze doré d'or moulu, longue des pieds sur 19 pouces de large et 31 pouces de Aut...*⁸⁹⁸

La palabra barniz como sinónimo de laca abunda en la documentación española desde el siglo XVI. No obstante, no siempre es fácil interpretar su significado. El apunte que presentamos a continuación, contenido en un documento redactado entre 1503 y 1511, podría aludir a un arpa lacada:

⁸⁹⁵ Por ejemplo, en el *Diccionario de Covarrubias* esta palabra se define de la siguiente manera: *...del nombre Latino vernix vernicis, sandaraca. ca. (sic) es una especie de goma, semejante al almaziga, que mana del enebro dicha grassa, y della, y del azeite de linaza, o de olivo se haze el compuesto, q vulgarmente llamamos barniz, con que se da lustre a toda pintura y se barniza el hierro al fuego.* (Ed. cons. Altafulla. Barcelona, 2003), p. 195. En el *Diccionario de Autoridades* se dice así del término barniz: *...Liquor compuesto de gomas y aguas espiritosas liquidado a fuego lento, o al Sol, para bañar y dar lustre y esplendor a las cosas: como a la pintura, al hierro, covarr. y otros dicen que viene del latín vernix, que significa goma de enebro, por ser esta la goma de la que se hace regularmente el barniz...* *Diccionario de autoridades*, (Ed. cons. 1726). Vol. 1. <http://web.frl.es/DA.html> (consulta de Octubre de 2012).

⁸⁹⁶ Pérez Carrillo, S., (1988), p. 62. Pérez Carrillo, S., y Rodríguez de Tembleque, C., (Ed. cons. 2003), pp. 31, 42. Véase cap. I de esta tesis.

⁸⁹⁷ Wolvesperges, T., (2000), p. 412.

⁸⁹⁸ Wolvesperges, T., (2000), p. 413.

...Una arpa de madera **barnizada** de amarillo...⁸⁹⁹

Por su parte, en el inventario de Carlos V, redactado entre 1558 y 1559, se han localizado dos reseñas referidas a espadas que podrían haber estado decoradas con laca:

...Cargueseles mas una espada de **barniçes** leonado (sic) con daga y talabate de lo mismo y sus cuchillos y las baynas de terçiopelo leonado...⁹⁰⁰

...Reçibesele mas en quenta otra espada de **barniçes** leonada con daga y hierros de talabarte de lo mismo y su cuchillo y punçon dorados los cabos como la guarnición...⁹⁰¹

Durante el siglo XVII este término también se utiliza con profusión, exponemos bajo estas líneas dos referencias de 1671, procedentes del inventario del duque de Lerma transcrito por Cervera Vera. En ellas, la presencia del adjetivo *barnizado* y su femenino, en unión a la propia descripción de las obras nos indica que estamos ante obras lacadas:

...Una arquilla de la India, **barnizada** de negro con flores coloradas, con cerraduras, cantoneras y aldaboncillos de plata y pies de garras de águila, de menos de palmo...⁹⁰²

...un cofrecillo de la India **barnizado** y unas hojuelas doradas con sus cantoneras, cerraduras y aldabones plateados de media vara de largo...⁹⁰³

De 1690 es la siguiente anotación, transcrita por Barrio Moya de los bienes pertenecientes al sumiller de cava de la reina Mariana de Austria, don Francisco de Campo, que alude a una mesa lacada de color blanco:

...un bufete de pino **barnizado** de blanco...⁹⁰⁴

En el siguiente ejemplo de 1693 los vocablos barniz y charol son sinónimos de laca extremo oriental.

...un escritorio **de barniz, ô charol de la china** bronceado...⁹⁰⁵

⁸⁹⁹ AGS. PR. Caja 30. Doc. 6. (*Libro de cosas que están en el Tesoro de los Alcázares de Segovia*. Años 1503-1511).

⁹⁰⁰ AGS. CMC. 1ª ép. Leg. 1145. Años 1558-1559. Cfr. Checa, F., "El emperador Carlos V: inventarios, bienes y colecciones" en AAVV., *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*. Dirigido por Fernando Checa. Fernando Villaverde ediciones, (2010). Vol. 1, p. 721.

⁹⁰¹ AGS. CMC. 1ª ép. Leg. 1145. Años 1558-1559. Cfr. Checa, F., (2010). Vol. 1, p. 723.

⁹⁰² Cervera Vera, L., *Bienes muebles del palacio de Lerma*. (1671). Soler. Valencia, (1967). (1967), nº 640, p. 127.

⁹⁰³ Cervera Vera, L., (1967), nº 653, p. 128.

⁹⁰⁴ Barrio Moya, J. L., "El hidalgo madrileño Don Francisco del Campo, Sumiller de Cava de la reina Mariana de Austria y el inventario de sus bienes, (1690)". *Instituto de estudios madrileños*. Madrid, (2003a), p. 578.

Por lo que respecta al siglo XVIII, exponemos a continuación un ejemplo en el que el participio pasivo de barniz define dos muebles lacados que pertenecieron a Isabel de Farnesio. En este caso no caben dudas acerca de su significado, ya que esta reseña se incluye en un apartado titulado *Charoles* del inventario de la reina de 1746:

*...Dos escriptorios con dos Puertas, y siete Navetas cada uno, **barnizados** de blanco pintadas en ellas algunas flores con Charnelas, Cantoneras y Aldabones de Latón...*⁹⁰⁶

Otro ejemplo del uso de barniz como sinónimo de laca lo encontramos en un documento del 16 de Marzo de 1771 en el que Miguel Ximenez solicita se le conceda el título de dorador y charolista de la R^l Casa. Justifica su petición alegando que ha servido durante veintitrés años a su tío don Fernando Álvarez de Alconeno y que ha trabajado para una serie de personajes ilustres a los que menciona. Además, para demostrar el nivel de calidad de su trabajo, presenta dos tablas de laca como muestra:

*...dos tablas de **Barniz** y ofrezco otras de mayor gusto...*⁹⁰⁷

A continuación pasamos a transcribir tres anuncios del siglo XVIII, procedentes de un rotativo madrileño de 1773 en los que se describen objetos lacados mediante la utilización de *barniz*, *barnizados* y *barnizada* respectivamente:

*...Dos gabinetes grandes del Japón, adornados con flores de lys por dentro, guarnecidos de plata, de **barniz** muy exquisito y de la obra más bella...*⁹⁰⁸

*...Dos atriles **barnizados**, guarnecidos de plata, obra del Japón, uno de ellos de concha de tortuga...*⁹⁰⁹

*...Una mesa **barnizada** del Japón, guarnecida de plata...*⁹¹⁰

Por último, cabe indicar que esta palabra, como sinónimo de laca, ha titulado numerosas recetas de laca, tanto del siglo XVIII como del siguiente. Algo que se podrá comprobar a lo largo de la lectura de esta tesis.

⁹⁰⁵ AHPM. Prot. 11564. Fol. 102 vº. (Inventario y tasación de los bienes que quedaron por fallecimiento de don Manuel Ponce de León, duque de Arcos. Año 1693).

⁹⁰⁶ AGP. AG. San Ildefonso. Caja 13568. El color blanco del fondo de laca de estos escritorios nos permite suponer que estos no respondían a la técnica del *urushi*, ya que en el siglo XVIII esta tonalidad aún no se podía conseguir con ella. Por su parte, la morfología de estos muebles, con dos puertas al frente responde a los *cabinets* europeos, muy imitados no solo en China y Japón, sino también en América. Consideramos que los escritorios citados podrían proceder tanto de Europa como de América, teniendo en cuenta además que los fondos de laca blanca eran comunes en ambos continentes.

⁹⁰⁷ AGP. PER. Caja 593. Exp. 50.

⁹⁰⁸ *Diario noticioso universal*, 13 de Diciembre de 1773.

⁹⁰⁹ *Ibídem* nota anterior.

⁹¹⁰ *Ibídem* nota anterior.

Entre los textos consultados también se ha localizado la expresión *dado de barniz* en alusión a las obras lacadas. Las siguientes citas pertenecen a la primera mitad del siglo XVIII:

...Mas diez y ocho sillas de paja pintadas y **dadas de barniz** que sirven en los *R^{es}* quartos dela ser^{ma} Princesa e Infantas...⁹¹¹

...Mas quinze sillas de Paja pintadas y **dadas de Barniz** que sirven en los *R^{es}* quartos dela ser^{ma} Prinzeza y ser^{mas} Infantas...⁹¹²

...Mas doze sillas de Paja pintadas y **dadas de Barniz** que sirven en los *R^{es}* q^{tos}...⁹¹³

...dos Mesas, la tabla de piedra jaspe ordinaria, de vara de largo cada una, y tres quartas de ancho, con pies de Pino, hechura de pie de cabra, **dados de barniz** encarnado...⁹¹⁴

Es preciso advertir que el sustantivo barniz también se empleaba en el pasado como sinónimo de pintura⁹¹⁵, hecho que contribuye a dificultar la interpretación de la documentación. A este respecto valga la anotación de 1696 que exponemos a continuación en la cual la cama descrita podría haber estado, tanto pintada como lacada de blanco y con toques de dorado.

...Una cama de nogal **barnizada** de blanco y oro...⁹¹⁶

También se ha localizado en las fuentes escritas la expresión *barnizado de charol* y los adjetivos enbarnizado, embarnizado y embarneçido. La primera frase se ha visto exclusivamente en documentación del siglo XVIII. Veamos un ejemplo de ello:

...Veladores extranjeros de madera, **barnizados de charol**, cada uno...⁹¹⁷

Y no es infrecuente encontrar una variación de esta última frase: la combinación entre el verbo barnizar y la expresión a *imitación de charol* en alusión a las lacas occidentales:

⁹¹¹ AGP. Reinados. Felipe V. Caja 269. Año 1741.

⁹¹² *Ibidem* nota anterior.

⁹¹³ *Ibidem* nota anterior.

⁹¹⁴ *Diario noticioso, curioso, erudito y comercial público y económico*, 5 de Mayo de 1764.

⁹¹⁵ En el *Diccionario de Corominas* se apunta que barniz podría descender del griego *veronikī*, que a su vez procede del sánscrito *varnikā* que quiere decir pintura. Corominas, J., (Ed. cons. Gredos. Madrid, 1980), p. 86. Por su parte, en la actualidad uno de los significados del italiano *vernice* significa pintura comercial.

⁹¹⁶ AHPM. Prot. 13966. Fol. 279 rº. (Inventario de bienes por muerte de doña Juana Sánchez redactado en el año 1696).

⁹¹⁷ *Almanak mercantil o guía de comerciantes para el año 1795* por --- D.D.M.G. Por la viuda de D. Joaquín Ibarra, con superior permiso, (1795), p. 192.

....dos escritorios de charol de Vara y quatro dedos de largo y Una Vara de alto con sus cantoneras y Visagras de bronce y bufetes de pino **barnizados a imitaz.^{on} del charol...**⁹¹⁸

Por su parte, los adjetivos anteriormente mencionados se han hallado en fuentes documentales del siglo XVII y el tercero de ellos viene recogido además en el *Diccionario de Covarrubias*⁹¹⁹, aunque exclusivamente como sinónimo de barniz y no de laca. Las siguientes citas hacen alusión a un mismo biombo y proceden del inventario de bienes de don Jerónimo de Eguía, redactado en 1682:

...Un bionbo (sic) de Madrid de ôcho ôxas de bara de âncho cada Una y dos baras y quarta de alto por el âz dorado y pintado de dibersos colores y por el revers **enbarnizado** con pintas negras...⁹²⁰

...Un biombo de Madrid de ocho ojas de vara de ancho cada una y dos varas y quarta de alto pintado de diversos colores y por el envés **embarneçido** con Pintas negras...⁹²¹

Las palabras enbarnizado y embarneçido de los apuntes anteriores califican una clase de objetos -los biombos- que con frecuencia se encontraban lacados. De ahí que pudieramos hallarnos ante dos tempranas referencias a una obra de laca madrileña.

En el mismo inventario encontramos dos referencias relacionadas con biombos, quizá lacados, en las que figura además la expresión *de la India*. El envés de estas piezas podría ser de tela de angulema lacada⁹²²:

...Un biombo de la India de ôcho ôjas de dos baras y media de alto el az pintado de diferentes figuras que en las mas de las ôxas tiene sirenas y quatro paisitos en todo el y por el enbes del lienzo angulema **enbarnizada**...⁹²³

...Un biombo de la India de ocho ojas de dos varas y media de alto el haz pintado de diferentes figuras y el embes de angulema **enbarnizada**...⁹²⁴

⁹¹⁸ AHPM. Prot. 13966. F. 279 vº. Relación de bienes de doña Juana Sánchez. Año 1696.

⁹¹⁹ Covarrubias, S., (Ed. cons. 2003), p. 504.

⁹²⁰ AHPM. Prot. 11485. Fol. 820 vº. Año 1682.

⁹²¹ AHPM. Prot. 11485. Fol. 876 vº. Año 1682.

⁹²² La tela de angulema es un lienzo de cáñamo o estopa originario de la ciudad francesa de Angulema. *Diccionario de la Real Academia*, (2001). Edición 22. <http://lema.rae.es/drae/?val=angulema> (consulta de Agosto de 2012).

⁹²³ AHPM. Prot. 11485. Fol. 816 vº. Año 1682.

⁹²⁴ AHPM. Prot. 11485. Fol. 875 vº. Año 1682.

1.12. 2 Pintura

El término *pintura* también aparece asiduamente en la documentación con el significado de laca. La apariencia similar que pueden ofrecer a simple vista, las superficies lacadas y las pintadas determinan considerablemente el uso de esta palabra⁹²⁵. Ya hemos visto como este nombre es uno de los adoptados en México fundamentalmente en los siglos XVI y XVII para referirse a las piezas lacadas⁹²⁶. Así, según Pérez Carrillo, en una crónica anónima de 1541, se relata lo siguiente referido a la laca de Peribá:

*...La pintura de Peribá, hasta hoy no imitada, se inventó en esta provincia...*⁹²⁷

Continuando con Nueva España, Ana Ruiz nos transcribe un comentario referido a la laca mexicana, de la segunda mitad del siglo XVIII, emitido por Fray Pablo de la Purísima Concepción Beaumont:

*...fueron estos tarascos los primeros inventores de la pintura, hasta hoy no imitada, en cosas de madera...*⁹²⁸

En el siguiente ejemplo, procedente de un cotidiano madrileño de 1791, se combinan pintura y charol para designar un elemento lacado:

*...la **pintura** de la caja es de charol fino...*⁹²⁹

Pero este término también lo encontramos habitualmente en la bibliografía contemporánea, a menudo dentro de confusos contextos lingüísticos de compleja interpretación. Así por ejemplo, en el ámbito de los carruajes españoles de los siglos XVIII y XIX, es frecuente encontrar esta palabra como sinónimo de laca, a menudo junto al término charol o derivados del mismo, incluso en un mismo párrafo. Así Isabel Turmo afirma en 1967:

*...Respecto al uso de la caoba son muchos los que se han lamentado de que una madera tan bella se cubriera de **pintura**, pero cuando, a veces, se utilizó el cedro en sustitución suya, pudo comprobarse que era demasiado poroso para que sobre él luciera el charolado...*⁹³⁰

Y más adelante reitera la misma idea:

*...uno no se imagina el enorme trabajo que realizaban los **pintores** de la segunda mitad*

⁹²⁵ En la actualidad a menudo se confunden estos dos tipos de técnicas, principalmente ante lacas inadecuadamente "restauradas".

⁹²⁶ Pérez Carrillo, S., (1988), p. 62.

⁹²⁷ Pérez Carrillo, S., (1987), p. 30.

⁹²⁸ Ruiz, A., (2002), p. 338.

⁹²⁹ *Diario de Madrid*, 12 de Junio de 1791.

⁹³⁰ Turmo, I., "Construcción de carruajes". *Reales Sitios*, (1967), nº 13, p. 34.

*del siglo XIX para obtener esas superficies impecablemente charoladas de los carruajes de entonces...*⁹³¹

Como se ha venido diciendo, la unión de los vocablos barniz y pintura para referirse a las obras lacadas ha sido algo habitual a través de la historia y lo sigue siendo en nuestros días. No se trata de un recurso del todo ilógico si consideramos que, en realidad, la técnica de la laca consiste básicamente en una combinación entre estratos de pintura⁹³² y de barniz sobre un determinado tipo de soporte.

Contamos con ejemplos de la combinación de estas dos palabras desde el siglo XVI. Así, en el texto del sacerdote y marino cántabro Bernardino de Escalante de 1577 sobre la China, narrado por voz de viajeros portugueses contemporáneos (ya que éste nunca viajó a Asia) los adjetivos pintados y barnizados parecen aludir a escritorios y arcones de laca china:

*...Los artífices, y oficiales mecanicos, estan repartidos por las plaças y calles, como por aca, ay Plateros, que labran Oro y Plata curiosamente, y marauillosos entalladores, q tienen grandes tiendas llenas de escritorios, y caxones **pintados y barnizados** y muchas sillas doradas y plateadas, y de las que yegua en hombros a los Gobernadores, y ministros...*⁹³³

Otros nombres utilizados en relación a la manifestación artística objeto de nuestro estudio, aunque se han localizado en un número inferior de ocasiones son betún, esmalte y uraxi.

A continuación transcribimos un apunte del siglo XVIII, referido probablemente a un *inro* o caja de medicinas japonesa, en el que se combinan las palabras betún y charaun con idéntico significado:

*...Mas Una caja laqueada de la India en dos q entra una en otra con alg^{os} nacares y dos chapas de cobre plateadas con dos sortijillas de q. penden dos cordones de seda carmesí de dos tercias menos un dedo de largo y una ochava de ancho dadas por dentro de **betun** q se llama **charaun** labradas y embutidas de figuras y pajaros de oro y plata...*⁹³⁴

Con respecto a la denominación esmalte, ésta fue empleada por Francisco de Paula León en 1922 para definir las lacas mexicanas por la similitud que, según este profesor, existía entre esta producción artística y los esmaltes bizantinos. El autor combina en su texto el uso de esmalte con pintura, laca y barniz⁹³⁵.

⁹³¹ Turmo, I., (1967), nº 13, p. 39.

⁹³² A pesar de que a menudo las lacas eludían el uso de capas pictóricas y los fondos de laca se ejecutaban exclusivamente con estratos de barniz.

⁹³³ De Escalante, B., *Discurso de la Navegación*. Sevilla (1577). (Ed. cons. Universidad de Cantabria. Santander, 1991), pp. 45, 51.

⁹³⁴ AGP. AG. Leg. 904. (*Cargo hecho al Guardajoyas de S. M. Don Francisco Tamayo de todas las alhajas y efectos que entraron en su poder por dicho oficio*. Año 1657).

⁹³⁵ León, F. de P., *Los esmaltes de Uruapán* (1922). (Ed. cons. DAPP, México, 1939).

Por último, el termino uraxi, claramente derivado de *urushi*, se ha localizado tan solo en la literatura técnica. Véamos un ejemplo del *Tratado de Barnices y Charoles* de Genaro Cantelli de 1735

*...Ganale el nuestro a aquel, y al **uraxi** del Japon en la excelencia de poderse extender con las manos...*⁹³⁶

Finalizamos este apartado aludiendo a ciertos nombres catalanes, como *xerol* o *xarol*, muy empleados en Cataluña y Baleares durante los siglos XVIII y XIX. Veamos, en primer lugar algunos ejemplos de finales de la primera centuria mencionada proporcionados por tres historiadores del mueble contemporáneos. Los tres primeros proceden de fuentes catalanas y los siguientes de documentación mallorquina:

*... un escriptori de **xerol** [...] un canterano gran de **xerol**...*⁹³⁷

*...un relotge inglés ab caixa de **xarol** vermell...*⁹³⁸

*...un baület de **xarol** negra ab dibuxos de or y alter de **xarol** vert ab dibuixos també de or...*⁹³⁹

*...2 reconeras de **xerol**...*⁹⁴⁰

*...8 paisos petits ab vasa deurada y borlas de estam vermey; un ab vasa de **xarol** y borla de estam...*⁹⁴¹

*...un tocador de **xarol** ab son mirall ab vaza platejada y diffarents caxons ab sos pañys y claus, y tres escuts de plata y un cubridor per el dit mirall de garsa de lona blava...*⁹⁴²

*...3 quadrets de varias ruhinas ab vaza radona de **xarol**...*⁹⁴³

*...2 paysos ab vaza de **xarol**...*⁹⁴⁴

⁹³⁶ Cantelli, G., *Tratado de barnices y charoles*. Joseph Estevan Dohm. Valencia, (1735), pp. 55, 133.

⁹³⁷ Piera, M., y Mestres, A., *El Mueble en Cataluña. Espacio Doméstico del Gótico al Modernismo*. Fundación Caixa de Manresa / Angle Editorial. Barcelona (1999), p. 299.

⁹³⁸ Piera, M., y Mestres, A., (1999), p. 299.

⁹³⁹ *Ibidem* nota anterior.

⁹⁴⁰ Massot Ramis d'Ayreflor, M. J., *El Moble a les Illes Balears. Segles XIII-XIX*. Institut balear de Disseny. Palma de Mallorca, (1995). (1995), p. 267.

⁹⁴¹ Massot Ramis d'Ayreflor, M. J., (1995), p. 266.

⁹⁴² Massot Ramis d'Ayreflor, M. J., (1995), p. 267.

⁹⁴³ *Ibidem* nota anterior.

⁹⁴⁴ *Ibidem* nota anterior.

Con respecto al siglo XIX, exponemos una mención aportada por Massot Ramis d'Ayreflor extractada de documentación mallorquina:

*...5 cadiras ab respalla **xaroladas** de vermell corladas de boya...*⁹⁴⁵

Otra denominación catalana a añadir a las anteriores sería *envernissado*, la traducción catalana de embarnizado. La cita que se presenta bajo estas líneas ha sido extraída por la citada autora de una relación de bienes mallorquina del año 1832.

*...dotze tabalets de llenya blanca pintada i **envernissada** amb sisi de bova pintada...*⁹⁴⁶

En la actualidad el sustantivo laca es el mayoritariamente empleado en Cataluña, al igual que sucede en castellano, aunque no ha caído en desuso el nombre *xarol*⁹⁴⁷.

Como ya hemos podido comprobar, a menudo dentro de la documentación española, dos o más voces se reiteran indistintamente calificando a un mismo objeto, no se sabe si de forma deliberada y con alguna intencionalidad semántica o por mera arbitrariedad del escribiente.

Esta circunstancia se manifiesta en dos inventarios redactados en 1657 y 1671 respectivamente del *guardajoyas del Rey*⁹⁴⁸ en los que se reflejan los mismos objetos. La primera cita procede del inventario de 1657:

*...Un cucharoncillo de **charaun lagrado** de colores forma de oja de yguera con un tronquillo por asa...*⁹⁴⁹

La descripción de este mismo objeto, esta vez con las palabras **charaun y lacreado**, aparece en el inventario de 1671:

*...Un Cucharonzillo de **charol lacreado** de colores forma de oja de higuera con un tronquillo por asa...*⁹⁵⁰

Veamos otras dos anotaciones sobre un mismo hostiario, probablemente *namban*, del inventario de 1657 con *charaun* y *laqueada* y de la relación de bienes de 1671 con *charaun* y *laqrada* respectivamente:

*...otra caja de **charaun** redonda con su tapador forma de ostiario **laqueada** de negro con unas ojas doradas y plateadas...*⁹⁵¹

⁹⁴⁵ Massot Ramis d'Ayreflor, M. J., (1995), p. 268.

⁹⁴⁶ Massot Ramis d'Ayreflor, M. J., (1995), p. 270.

⁹⁴⁷ Massot Ramis d'Ayreflor, M. J., (1995), pp. 110, 111, 168.

⁹⁴⁸ El primer inventario corresponde al reinado de Felipe IV y el segundo al de Carlos II.

⁹⁴⁹ AGP. AG. Leg. 904. (Cargo hecho al Guardajoyas de S. M. Don Francisco Tamayo de todas las alhajas y efectos que entraron en su poder por dicho oficio. Año 1657).

⁹⁵⁰ AGP. AG. Leg. 905. (Cargo de las alhajas del oficio de guardajoyas. Año 1671).

...otra Caja de **charaun** redonda con su tapador forma de ostiario **laqrada** de negro con Unas ojas doradas Y plateadas...⁹⁵²

Las dos siguientes referencias a hostiarios de laca contienen las palabras *ocharaun* y *laqueadas* y *charol* y *lacreadas* respectivamente:

...dos cajas de **ocharaun**⁹⁵³ con sus tapadores forma de ostiarios altos **laqueadas** de negro con unas ojas doradas y un jesus en los tapadores...⁹⁵⁴

...Dos Cajas **de charol** con tapadores forma de hostiario **lacreadas** de negro y un Jesus encima q la una esta hendida y no son de valor...⁹⁵⁵

A continuación transcribimos otros dos apuntes, procedentes de los mismos inventarios, referidos a porcelanas lacadas. En ellas se recurre a *charaun* y *laqrada* y a *charol* y *lacradas* respectivamente.

...tres porcelanas bajitas de **charaun** con sus pies de lo mis^o la una **laqrada** de colorado y otras dos de negro...⁹⁵⁶

...tres Porzelandas Vajitas de **charol** con pies de lo mismo lacreadas de ne^o y un Jesus que no son de valor y también estan **lacradas** de colorado...⁹⁵⁷

Las dos siguientes anotaciones de los mismos inventarios parecen aludir a un mismo cesto de paja cuyo revestimiento lacado recibe dos denominaciones diferentes -*laqrado* y *lacreado*- en cada uno de los inventarios:

...Un cestoncillo de Paja **laqrado** de negro con cerradura, aldaba y bisagras de yerro dorado...⁹⁵⁸

⁹⁵¹ AGP. AG. Leg. 904. (Cargo hecho al Guardajoyas de S. M. Don Francisco Tamayo de todas las alhajas y efectos que entraron en su poder por dicho oficio. Año 1657).

⁹⁵² AGP. AG. Leg. 905. (Cargo de las alhajas del oficio de guardajoyas. Año 1671).

⁹⁵³ Como apuntábamos anteriormente, no descartamos la posibilidad de que este término sea en realidad la transcripción incorrecta de *charaun*. Esta hipótesis se debe a que, entre las fuentes consultadas, solo lo hemos encontrado en una ocasión.

⁹⁵⁴ AGP. AG. Leg. 904. (Cargo hecho al Guardajoyas de S. M. Don Francisco Tamayo de todas las alhajas y efectos que entraron en su poder por dicho oficio. Año 1657).

⁹⁵⁵ AGP. AG. Leg. 905. (Cargo de las alhajas del oficio de guardajoyas. Año 1671).

⁹⁵⁶ AGP. AG. Leg. 904. (Cargo hecho al Guardajoyas de S. M. Don Francisco Tamayo de todas las alhajas y efectos que entraron en su poder por dicho oficio. Año 1657).

⁹⁵⁷ AGP. AG. Leg. 905. (Cargo de las alhajas del oficio de guardajoyas. Año 1671).

⁹⁵⁸ AGP. AG. Leg. 904. (Cargo hecho al Guardajoyas de S. M. Don Francisco Tamayo de todas las alhajas y efectos que entraron en su poder por dicho oficio. Año 1657).

*...Un zestillo de Paja **lacreado** de negro con Zerradura y forrado en carmessí q no es de provecho ni valor...*⁹⁵⁹

Por último aportamos dos menciones a un hostiario y a un inro respectivamente definidos con los términos *charaun* y *laqueada* en el inventario de 1657:

*...Mas otra caja de **charaun** redonda con su tapador forma de ostiario **laqueada** de negro con unas ojas doradas y plateadas...*⁹⁶⁰

*...Mas Una caja **laqueada** de la India en dos q entra Una en otra con alg^{os} nacares y dos chapas de cobre plateadas con dos sortijillas de q. penden dos cordones de seda carmesí de dos tercias menos un dedo de largo y una ochava de ancho dadas por dentro de betun q se llama **charaun** labradas y embutidas de figuras y pajaros de oro y p^{ta} ...*⁹⁶¹

2. OTROS RECURSOS PARA EL CONOCIMIENTO DE LA NATURALEZA Y ORIGEN DE LAS PIEZAS

Como se viene reiterando, ante la consulta de las fuentes primarias y, en concreto en ciertos documentos como los inventarios, con frecuencia resulta complejo identificar el origen de las piezas lacadas, ya que este dato no viene mencionado. Ello se debía entre otras cosas, a que, en múltiples ocasiones, quienes se ocupaban de las tasaciones eran incapaces de distinguir a simple vista la nacionalidad de las distintas lacas. Esta circunstancia podía responder a varias cuestiones:

- el propio anonimato de las obras y a la inexistencia de señas de identidad que permitiera identificarlas.
- el hecho de que a menudo estas obras atravesaban diferentes zonas del mundo desde el lugar de su ejecución hasta su destino final, perdiéndose con ello la información sobre su origen.
- el carácter ecléctico de muchas de ellas, a menudo portadoras de elementos propios de distintos lugares geográficos.
- la ausencia de una unificación lingüística en el ámbito de las lacas.

Pero además, como se ha venido reiterando, el contenido de ciertos documentos no estaba destinado a informar de los detalles que deseamos conocer ahora, sino solo a transmitir de forma escueta una serie de datos concretos, útiles para receptores bien distintos de nosotros. Así pues, es frecuente que ante ellos ignoremos si las piezas descritas eran de laca asiática, europea o americana y suele ser todavía más difícil

⁹⁵⁹ AGP. AG. Leg. 905. (Cargo de las alhajas del oficio de guardajoyas. Año 1671).

⁹⁶⁰ AGP. AG. Leg. 904. (Cargo hecho al Guardajoyas de S. M. Don Francisco Tamayo de todas las alhajas y efectos que entraron en su poder por dicho oficio. Año 1657).

⁹⁶¹ *Ibíd*em nota anterior.

determinar el país o territorio concreto del que procedían.

Sin embargo, afortunadamente en contadas ocasiones la propia terminología empleada nos aporta pistas relevantes, aunque a menudo resulte necesario confrontarlas con otros aspectos para llegar a conclusiones certeras.

Por su parte, las cuentas, facturas o informes de trabajos realizados suelen ser más explícitos que otras fuentes, pues la intención de estos aportes documentales es reflejar con claridad una determinada labor que debe ser recompensada. También del material de hemeroteca es posible recabar información relevante, dada la intención comercial de la mayor parte de las referencias que encontramos en él.

A continuación nos referiremos a una serie de términos o expresiones que aparecen de forma reiterada en las fuentes escritas y que pueden aportarnos información acerca de la naturaleza de las lacas descritas.

2.1 Alusiones al tipo de laca

Como hemos podido comprobar a través de alguno de los ejemplos expuestos, con frecuencia la descripción de las obras lacadas incluyen una serie de sintagmas que aportan cierta información sobre la naturaleza de las mismas. Entre ellos podemos destacar las siguientes: *imitado de charol*, *pintado-imitado de charol*, *imitado de charon*, *barnizado a imitación de charol*, *fingido de charol*, *charol legitimo*, *extranjero*, etc.

Evidentemente, las expresiones derivadas de los verbos imitar y fingir aluden a lacas europeas o americanas y a veces aparecen junto a referencias a un lugar de procedencia concreto como *de Inglaterra*, *de Francia*, etc. Por el contrario, el adjetivo *legítimo* se refiere a la laca extremo oriental, al tratarse de la más valorada históricamente. Y, evidentemente la palabra *extranjero* alude a la laca producida fuera de nuestras fronteras. En las siguientes páginas nos referiremos a algunas de estas combinaciones.

2.1.1 *Imitado de / a Charol - Charon*

Estas expresiones se han localizado en fuentes de los siglos XVII y XVIII. Entre los ejemplos de la primera centuria podemos señalar el siguiente que parece aludir a un cesto lacado:

...Un Cofrecillo de Cañas **imitado de charol** con cantoneras de platta sin zerradura ni llave...⁹⁶²

El sintagma *imitado de charol* de la cita anterior descarta el origen extremo oriental de la pieza descrita. Podría tratarse de un apieza americana por la alusión a un soporte probablemente de caña de bambú, una materia frecuentemente utilizada en América

⁹⁶² AHPM. Prot. 13178. Fol. 656 rº. (Inventario *postmórtem* de doña María de Calatayud. Año 1698).

En la anotación que se transcribe bajo estas líneas es asimismo posible obviar el origen extremo oriental de la bandeja reseñada. Sin embargo la cita es tan sucinta que no ofrece otros datos:

...una bandeja de madera **Imitada a charon**...⁹⁶³

En el apunte que se expone a continuación los asientos mencionados responden claramente a la técnica del *japanning* por la unión entre *De Inglaterra* e *ymitados de charol*:

...Veinte y quatro Taburetes De Inglaterra **ymitados de Charol** unos negros y otros blancos...⁹⁶⁴

2.1.2 Pintado / Imitado de/ a Charol

Estas expresiones se han localizado en fuentes del siglo XVIII. Veamos dos apuntes, procedentes de un mismo inventario de 1726, en los que se describen respectivamente dos mesas de laca occidental:

...Mas un bufete de madera **pintado ymitado de Charol**, biexo...con trabesaños de madera...⁹⁶⁵

...Mas un bufete **pintado ymitado de charol** que se alla en el oratorio, contrabesanos de lo mismo [trabesaños de yerro]...⁹⁶⁶

La mesa de la cita anterior podría ser de fabricación española por el hecho de que contaba con fiadores de hierro, unos elementos tradicionales del mueble español⁹⁶⁷, que aquí se definen como *trabesaños de lo mismo*, en relación a una mesa anteriormente citada en el documento con *trabesaños de yerro*.

2.1.3 Fingido de charol

Este sintagma tan solo se ha encontrado en documentación del siglo XVIII. Su presencia en la siguiente mención de 1702 nos permite interpretar que la cita alude a un

⁹⁶³ AHPM. Prot. 8181. Fol. 486 rº. (Inventario de bienes por muerte de doña Mariana Lendinez Ladrón de Guevara. Año 1678).

⁹⁶⁴ AHPM. Prot. 14916. S/Fol. (Inventario *postmórtem* de doña María Teresa de los Ríos y Zapata y don Juan de Dios de Silva Hurtado de Mendoza, duquesa del Infantado. Año 1737).

⁹⁶⁵ AHPM. Prot. 14848. Fol. 86 rº-vº. (Partición y división de los bienes que quedaron por el fallecimiento de don Juan Manuel Pacheco Acuñañirón y Portocarrero, marqués de Villena y duque de Escalona. Año 1726).

⁹⁶⁶ AHPM. Prot. 14848. Fol. 87 rº. (Partición y división de los bienes que quedaron por el fallecimiento de don Juan Manuel Pacheco Acuñañirón y Portocarrero, marqués de Villena y duque de Escalona. Año 1726).

⁹⁶⁷ Véase cap. III de esta tesis.

elemento de laca occidental. Además, es posible concretar la nacionalidad española del mismo por el hecho de que se incluye en la cuenta de un artífice activo en nuestro país.

*...Digo Yo Baltasar de Ganbazo que de ôrden del Aposentador dela Reyna nrà s^{ra} Dⁿ Gabriel de Silva he hecho Un pie fingido de charol. Para el Clavicordio de Su Mag^d...*⁹⁶⁸

2.1.4 Barnizado a imitación del charol

Hemos localizado esta expresión principalmente en material de archivo del siglo XVII. Veámos un ejemplo de ello:

*....dos escritorios de charol de Vara y quatro dedos de largo y Una Vara de alto con sus cantoneras y Visagras de bronce y bufetes de pino barnizados a imitaz.^{on} del charol...*⁹⁶⁹

En esta cita podría pretenderse establecer una diferencia entre la naturaleza extremo oriental de la laca de los escritorios y la procedencia occidental de los bufetes mediante el empleo respectivamente de dos frases distintas: *de charol* y *barnizados a imitación de charol*. La alusión a las guarniciones de bronce de los escritorios, algo propio de los ejemplares chinos y japoneses, y al empleo de pino en los bufetes, una madera frecuentemente utilizada en Europa, refuerza esta hipótesis. Además, como sabemos, la colocación de soportes de laca occidental bajo los escritorios orientales constituyó un recurso común en la Europa de los siglos XVII y XVIII.

2.1.5 Charol legítimo

El adjetivo *legítimo*, combinado con el nombre charol, alude a las piezas de laca extremo oriental. Se ha localizado exclusivamente en fuentes primarias del siglo XVIII. Las siguientes referencias proceden de una relación de bienes de Carlos II, redactada entre 1701-1703

*...Un Oratorio Portatil de charol lexítimo que haçe tres fachadas abiercto a Buril las lauores y pintado lo aburilado y por la parte de adentro Sin lauor...*⁹⁷⁰

*...Dos escriptorios de charol fino lexítimo...*⁹⁷¹

*...Doze ttablas de charol fino lexittimo para Biombo realzadas de figuras...*⁹⁷²

⁹⁶⁸ AGP. Reinados. Felipe V. Leg. 38. Exp. 1. (Cuenta de Ganbazo al aposentador de la reina María Luisa Gabriela de Saboya).

⁹⁶⁹ AHPM. Prot. 13966. Fol. 279 vº. (Inventario y tasación de bienes de don Carlos Remirez de Arellano Año1696).

⁹⁷⁰ Fernández Bayton, G., (1975). Vol. 1, nº 97, p. 149. En un inventario de bienes del Palacio Real de Madrid del año 1721 se reseña de nuevo este mismo oratorio.

⁹⁷¹ Fernández Bayton, G., (1975). Vol. 1, nº 121, p. 151.

⁹⁷² Fernández Bayton, G., (1975), Vol. 1, nº 123, p. 152.

En estas dos últimas anotaciones parece pretendese reforzar la idea de que las piezas reseñadas son de laca extremo oriental, aludiendo a la calidad de las mismas con el adjetivo calificativo "fino".

A continuación aportamos un apunte recogido por Barrio Moya del inventario de doña Maria Luisa de Toledo del año 1707⁹⁷³ que alude a varias bandejas lacadas. El hecho de que para la definición de una de las bandejas se recurra a la frase *charol lexitimo*, mientras que el resto se describan únicamente como *de charol* denota, a nuestro juicio, la intención de establecer una clara diferenciación entre la naturaleza de las distintas lacas. No obstante, también es posible que este lenguaje responda a criterios arbitrarios.

*...quatro bandejas de **charol** de diferentes tamaños...dos bandejas iguales de **charol**, contrahecho con labores de oro...otra algo mayor pintada con colores...y otra pequeña de **charol lexitimo**...*

2.2 Referencias a lugares geográficos

Hemos tenido ocasión de conocer otras expresiones que aluden claramente a la procedencia geográfica de las obras. Algunas de ellas indican el país del que provienen los artículos reseñados o incluso la ciudad. Y no faltan las ocasiones en las que éstas se acompañan de frases como *imitado de charol*, *fingido de charol*, etc. Otras, por el contrario, son tan confusas que más bien ponen trabas a la identificación de las piezas descritas. Cabe señalar que raramente hemos encontrado especificado el origen español de las obras reseñadas.

2.2.1 Francia

Del siglo XVIII es la siguiente mención referida a un clavicordio de laca francesa:

*...Mas otro Clavicordio de **Francia** de punta negra ymitado a charol con dibersas figuras y ramos que tiene una Vara menos dos deos de ancho y tres baras menos terzia de largo con dos teclados y tres hordenes de Martinetes y Cuerdas Con Zerraduras, goznes y aldavillas de zerro dorado y su pie con ocho Columnas Salomonica con basas y capiteles y molduras doradas ymitado a charol...*⁹⁷⁴

2.2.2 Italia

En las fuentes escritas rastreadas hemos localizado menciones de los siglos XVIII y XIX relativas a piezas procedentes de este país. Las dos siguientes se han extraído de material de hemeroteca del siglo XVIII:

⁹⁷³ Barrio Moya, J. L., "El inventario de los bienes de Doña María Luisa de Toledo, hija de los marqueses de Mancera (1707)". *Separata del Boletín de Arte*. Dpto de Hª del Arte, Universidad de Málaga, (1999), nº 20, pp. 629-647.

⁹⁷⁴ AHPM. Prot. 11575. Fol. 35 vº. (Inventario de los bienes que quedaron tras la muerte de don Diego Xarava, organista mayor de la Capilla de su Majestad. Año 1716).

...*Quien quisiese comprar un birlocho, **hecho en Nápoles** y trabajado con todo primor, con todas las guarniciones para el caballo correspondientes, con dos pares de ruedas para remudar; todo **charolado**...*⁹⁷⁵

...*En las cocheras del maestro de coches Juan Prat y Compañía que están en la calle de St. María, la vieja, hay uno [coche] de venta, forrado de blanco y carmesí, la caja dorada y de **charol**, y el juego encarnado bastante ligero, con quatro guarniciones de tafílete, guarnecido de metales dorados **hecho todo en Roma**, y se dará con bastante equidad...*⁹⁷⁶

En el siguiente ejemplo de 1704, la frase *imitados a charol* indica que los soportes correspondientes a los escritorios descritos eran de laca occidental, probablemente napolitanos, al igual que los escritorios:

...*dos scriptorios **de Nápoles** iguales con pintura de lámina en cristales*⁹⁷⁷*con siete gavetas cada uno con su puertecilla en medio de vara y quarta de alto y dos varas y quarta de largo con sus pies de pino **imitados a charol**...*⁹⁷⁸

2.2.3 Alemania

Las referencias a obras de esta nacionalidad que se han hallado en las fuentes escritas corresponden al siglo XVIII. Sirva de ejemplo la siguiente cita de 1733:

...*Una cajeta de una tercia de largo poco mas, y mas de una quarta de ancho **fingida de charol** verde abronzado guarnecida toda de metal sobredorado con sus aldabas y cerradura de lo mismo **echa en Alemania**...*⁹⁷⁹

En el Archivo General de Palacio se ha localizado una cuenta, presentada por el comerciante Pedro Schropp el 27 de Enero de 1790, de varios objetos alemanes, a juzgar por la información que reza en el encabezamiento de la misma:

...*Dos cuentas de generos **de Alemania** que entregó el 18 y 28 de sept^{re} del año anterior, para diversión de los serv.^{mos} y S.^{res} Principe é Infantes...*⁹⁸⁰

⁹⁷⁵ *Diario de Madrid*, 13 de Mayo de 1789.

⁹⁷⁶ *Diario de Madrid*, 4 de Marzo de 1791. Al describirse la caja como *dorada y de charol* se entiende que es de piel lacada en la parte superior y de laca de fondo dorado en la inferior. Véase cap. III de esta tesis.

⁹⁷⁷ Creemos que la frase *pintura de lámina* se refiere a la técnica de pintura sobre vidrio denominada *egломisé*. A ella nos referimos más adelante.

⁹⁷⁸ AHPM. Prot. 11565. Fol. 15 rº. (Inventario de bienes de don Joseph de Noriega y Arrieta. Año 1704).

⁹⁷⁹ AHPM. Prot. 14929. Fol. 74 rº. (Partición y división de bienes por muerte de don Joaquín Ponce de León. Año 1733).

⁹⁸⁰ GP. Reinados. Carlos IV. Casa. Leg. 126. No obstante, como veremos en el capítulo IV de esta tesis, algunos de los objetos descritos en esta relación se definen como ingleses. De ahí que hallamos tenido en cuenta este hecho a pesar del encabezamiento de la misma.

Entre los artículos que figuran en este listado se encuentran algunos de laca como el coche de juguete de la siguiente cita:

*...Un Coche Doble a la Inglesa con resortes y maquinaria que anda por si mismo todo charolado de fino con sus figuras correspondientes...*⁹⁸¹

2.2.4 Inglaterra

Este es el país que con mayor frecuencia aparece mencionado en los documentos consultados en alusión a la nacionalidad concreta de los artículos reseñados. Señalamos, en las siguientes líneas algunas referencias del siglo XVIII:

*...Otra Vandeja encarnada de Inglaterra pintada de oro...*⁹⁸²

En la cita antedicha no aparece ningún término que muestre claramente que la bandeja es de laca. Sin embargo, la descripción de la misma nos permite suponerlo.

Es evidente que las papeleras de la siguiente cita eran de *japanning*, aunque este dato no se especifique en el texto, por el hecho de que se incluyen en un listado de obras titulado *Charoles*:

*...Dos papeleras grandes de Inglaterra, los copetes de talla dorados y sus figuras en los remates con doze Gabetas cada una y todo el herraje de bronce dorado bruñido pies dorados y tallados en figura de pie de cabra...*⁹⁸³

A continuación transcribimos un anuncio de prensa del siglo XIX en el que se indica con claridad la procedencia geográfica de las bandejas anunciadas:

*...A la calle del Carmen, tienda num 10, frente al convento, ha (sic) llegado...bandejas inglesas charoladas...*⁹⁸⁴

2.2.5 Países Bajos

Las menciones en las fuentes consultadas a artículos elaborados en este territorio, se refieren al centro de producción de laca de la ciudad de Spa⁹⁸⁵, pertenecen exclusivamente a textos del siglo XVIII. Veamos un ejemplo de ello:

*...Un tocador de charol completo para niña con su mesa y cajas de Spa...*⁹⁸⁶

⁹⁸¹ AGP. Reinados. Carlos IV. Casa. Leg. 126. Año 1790.

⁹⁸² AHPM. Prot. 17287. S/Fol. Año 1750.

⁹⁸³ AHPM. Prot. 15427. S/Fol. (Inventario de bienes de doña Bernarda Sarmiento de Valladares y Guzmán, duquesa de Arisco, marquesa de Valladares. Año 1752)

⁹⁸⁴ *Diario de Madrid*, 5 de Septiembre de 1808.

⁹⁸⁵ Ver cap. I y cap. IV de esta tesis.

2.2.6 España

Todas las expresiones explícitamente referidas a una producción española de laca se han localizado en escritos de los siglos XVII y XVIII. La siguiente anotación alude a dos mesas ejecutadas en Madrid:

*...Dos Mesas de **charol echo en Madrid** de vara y tres cuartas de largo a cientto y cinq.^{ta} r^{es} cada una...*⁹⁸⁷

En la documentación española rastreada existen otras referencias geográficas indefinidas que pueden contribuir a la identificación de los objetos lacados como por ejemplo el nombre *extranjero*. Más abundantes son las confusas y genéricas fórmulas lingüísticas que aparecen reiteradamente. Nos referimos a las expresiones *de la India*, *de las Indias*, *de la China* o *del Japón* que aludían en realidad a territorios de ultramar, fácilmente asociados por parte de la población española y concebidos como lugares lejanos, sin establecerse distinción entre ellos.

2. 2.7 Otros lugares indefinidos catalogados como "extranjero"

El término *extranjero* se ha visto exclusivamente en fuentes del siglo XVIII. El apunte que transcribimos a continuación anuncia la venta de una serie de elementos de laca sobre cartón piedra destinados a la construcción de cajas de carruajes:

*...Tableros **extranjeros**, o ladrillos sueltos de cartón charolado para coches, hasta tres y media cuartas de largo, cada uno...*⁹⁸⁸

Las dos siguientes citas se refieren a la venta de mesas y bandejas respectivamente, estas últimas de metal.

*...mesas **extranjeras** de madera de todas clases y tamaños, lisas, pintadas, charoladas...*⁹⁸⁹

*...Azafates **extranjeros** de hierro ó metal **charolados** pequeños, que llaman platillos paga cada uno a su entrada en España...*⁹⁹⁰

⁹⁸⁶ AGP. Reinados. Carlos IV. Casa. Leg 127¹. (*Cuentas y generos de Alemania y juguetes que ha entregado para diversión de los ser.^{mos} s.^{er} Principe e Infantes*. Año 1791).

⁹⁸⁷ AHPM. Prot. 14529. Fol. 85 rº. (Inventario de bienes de don Francisco Esteban Rodríguez, marqués de Santiago. Año 1728). Estas mesas aparecen asimismo en otro inventario del marqués de Santiago del año 1731. [AHPM. Prot. 14531. Fol. 147 vº.]

⁹⁸⁸ *Almanak de Comercio...*, Año 1795, p. 181.

⁹⁸⁹ *Almanak de Comercio...*, Año 1795, p. 134.

⁹⁹⁰ *Almanak de Comercio...*, Año 1795, p. 18.

2.2.8 Expresiones genéricas relativas a territorios de ultramar

En la documentación generada entre los siglos XVI y XIX encontramos con frecuencia los apelativos *de la India*, *de las Indias*, *de la China* o *del Japón* aludiendo en general a las manufacturas artísticas procedentes de Asia y de América. Su empleo se debe a que en el pasado no siempre se tenía certeza del origen exacto de las obras exóticas que atravesaban nuestras fronteras, así como al desconocimiento de la geografía del continente asiático.

Concretamente, en lo que se refiere a las lacas, un elevado número de las que se describen de esta manera en los textos españoles son chinas o japonesas, dada la abundancia de las mismas en nuestro país. Otras proceden de la India o de otras zonas de Asia. De hecho, estos objetos a menudo decorados con elementos estilísticos cercanos a la estética extremo oriental⁹⁹¹ no faltaron en España desde el siglo XVI. Otras descripciones corresponden a objetos americanos.

Cabe señalar que no es infrecuente encontrar la forma lingüística *de la India* en relación a los objetos americanos. Por su parte, la frase *de las Indias* aunque, en la mayor parte de los casos, hace alusión a la producción americana, también servía para designar manufacturas asiáticas⁹⁹².

Estas expresiones pueden aparecer, bien junto a alguna de las denominaciones referidas a la técnica de la laca, ya enunciadas en este capítulo, o darse en solitario. Y, en estos últimos casos, son las propias descripciones lo que indica que nos encontramos ante obras lacadas.

2.2.8.1 China

Para el profesor Jordão Felgueiras, la expresión *de China* es la mayoritariamente empleada en los inventarios de los Austrias para definir los productos lacados japoneses, chinos y birmanos⁹⁹³

Las referencias a China se han localizado en documentación de los siglos XVI, XVII y XVIII. De la primera centuria señalada es el apunte que transcribimos a continuación procedente del inventario *postmórtem* de Felipe II redactado entre año 1598 y 1612:

...Un tapador de una caja **de la China** de hechura de medio pan, pintada y **laqueada** de negro y otros colores, que no es de valor...⁹⁹⁴

La sucinta cita que se expone bajo estas líneas se extrae de una relación de bienes de 1693:

⁹⁹¹ Véase sobre esta cuestión De Moura Carvalho, P., (2001 a), pp. 127-187. Jordão Felgueiras, J., (1999), p. 170. Pyrard de Laval. F., *Viagem de Francisco Pyrard de Laval*. Livraria Civilização. Porto (1944). Vol. 1, p. 244. Véase también cap. III de esta tesis.

⁹⁹² Thornton, P., Tomlin, M., (1980), p. 85. Jordão Felgueiras, J., (1999), p. 170.

⁹⁹³ Jordão Felgueiras, J., (1999), p. 170.

⁹⁹⁴ Fernández Bayton, G., (1981). Vol. 2, nº 5.101, p. 384.

...un escritorio de **barniz, o charol de la china** bronceado...⁹⁹⁵

En los aportes documentales del siglo XVIII se observa un incremento del uso de expresiones alusivas a China. Veamos una serie de ejemplos al respecto procedentes de distintas relaciones de bienes:

...Un cofre **de charol de china**, laboriado de nacar maltratado...⁹⁹⁶

...otros dos [escritorios] **de Charol de la China** con ocho navettas cada uno y sus dos puertas grandes para zerrarse...⁹⁹⁷

...Veinte tablas **de charol chino** para Viombo...⁹⁹⁸

...Dos cofres **de charol de china** de una vara de largo y media de alto, con sus pies tallados de moda y dorados a sisa...⁹⁹⁹

...Dos Papeleras iguales de **charol de la china** negro embutido de nacar...con diez navetas cada uno a dos ôjas cantoneras y visagras y Aldabones dorados sus pies **Ymitado a lo mismo**...¹⁰⁰⁰

Es posible establecer que el soporte de los muebles anteriormente mencionados era de laca occidental por la frase *Ymitado a lo mismo*.

Compruébese cómo el calificativo *fino* de la cita que transcribimos a continuación parece responder de nuevo a la intención de reforzar el carácter extremo oriental del biombo descrito:

...Un friso **de charol fino chino** con veinte y quatro tablas...¹⁰⁰¹

⁹⁹⁵ AHPM. Prot. 11564. Fol. 102 vº. (Inventario y tasación de los bienes que quedaron por fallecimiento de don Manuel Ponce de León, duque de Arcos. Año 1693). La palabra bronceado podría referirse referirse aquí a las guarniciones metálicas del mueble.

⁹⁹⁶ AHPM. Prot. 15427. S/Fol. (Inventario de bienes de doña Bernarda Sarmiento de Valladares. Año 1752).

⁹⁹⁷ AGP. Reinados. Felipe V. Leg. 269. (Inventario de Mariana de Neoburgo. Año 1741).

⁹⁹⁸ AHPM. Prot. 14529. Fol. 85 vº. (Inventario de bienes por muerte de don Esteban Rodríguez de los Ríos. Año 1728).

⁹⁹⁹ AHPM. Prot. 15427. S/Fol. (Inventario y tasación de los bienes de doña Bernarda Sarmiento de Valladares. Año 1752).

¹⁰⁰⁰ AHPM. Prot. 15798. S/Fol. (Inventario de los bienes que quedaron por fallecimiento de doña María de la Cruz Ahedo, marquesa de la viuda de Vaena. Año 1747).

¹⁰⁰¹ AHPM. Prot. 14529. Fol. 84 vº. (Inventario de bienes por muerte de don Esteban Rodríguez de los Ríos. Año 1728). Consideramos que aquí la palabra friso es sinónimo de biombo, si bien no existe tal acepción en los diccionarios normativos de la época como el de *Autoridades* o el de *Terreros*.

En los ejemplos que se aportan en las siguientes líneas no existe denominación alguna que indique que las piezas registradas fueran de laca. Sin embargo, este dato se obtiene de la descripción que se hace de ellas. La siguiente cita se recoge del inventario de Felipe II (1598 y 1612):

*...dos bandejas de la China, coloradas y doradas...*¹⁰⁰²

La anotación que se transcribe a continuación corresponde al siglo XVIII:

*...Dos papeleras de china con diez gavetas cada una con sus pies torneados antiguos herraje de bronce dorado y bruñido...*¹⁰⁰³

2.2.8.2 India

El sitagma *de la India* fue el mayoritariamente empleado en Europa, principalmente entre los siglos XVI y XVIII, para definir las producciones artísticas que procedían de Asia¹⁰⁰⁴.

Se trata de la expresión que más abunda en la documentación consultada en alusión concretamente a las lacas asiáticas. A continuación transcribimos una serie de ejemplos que carecen de alusiones a la técnica de ejecución de los objetos. Sin embargo, la descripción y la propia tipología a que pertenecen, nos permite suponer que estaban lacados. Los tres primeros apuntes, del siglo XVI, proceden del citado inventario de Felipe II:

*...Una caja de la India, redonda con pie y tapador...*¹⁰⁰⁵

*...Una bandeja de la India, laqueada de negro, y por de dentro ramos y pájaros y animales de oro y algunos colores; tiene de diámetro dos tercias. Tasada en cincuenta reales...*¹⁰⁰⁶

*...Tres bandejas de la India pequeñas, que se tomaron de almoneda de Sebastián Santoyo. Tasadas en cincuenta reales...*¹⁰⁰⁷

Las siguientes menciones son ya de pleno siglo XVII. La primera de ellas es una transcripción de Barrio Moya de una relación de bienes de 1636. La segunda es

¹⁰⁰² Sánchez Cantón, F. J., (1956-1959). Vol. 2, nº 4.507, pp. 289, 290.

¹⁰⁰³ AHPM. Prot. 15427. S/Fol. (Inventario y tasación de los bienes de doña Bernarda Sarmiento de Valladares. Año 1752).

¹⁰⁰⁴ Jordan Gschwend, A., (1994), p. 382. Edwards, R., (1964), p. 327. Thornton, P., Tomlin, M., “The furnishing and decoration of Ham House”. *Furniture History Society*. Londres, (1980). Vol. 16, pp. 50, 51. Jordão Felgueiras, J., (1999), p. 170.

¹⁰⁰⁵ Sánchez Cantón, F. J., (1956-1959). Vol. 2, nº 4.495, p. 288.

¹⁰⁰⁶ Sánchez Cantón, F. J., (1956-59). Vol. 2, nº 4.509, p. 290. Para Kawamura la bandeja de la cita era de estilo *namban*. Kawamura, Y., (2013), p. 267, p. 293, nota 23.

¹⁰⁰⁷ Sánchez Cantón, F. J., (1958). Vol. 2, nº 4.512, p. 290.

extractada por Cervera Vera del inventario de bienes del duque de Lerma (1671) y posiblemente aluda a un hostiario *namban*:

*...un bufete contrahecho de la Yndia pintado en 176 rs...*¹⁰⁰⁸

*...una cajita forma de hostiario de la India, con un Jesús encima del tapador...*¹⁰⁰⁹

En las citas del siglo XVIII que se exponen bajo estas líneas el nombre *charol* se añade ya a la frase *de la India*:

*...Un abanico de charol y papel de la India...*¹⁰¹⁰

*...Un escritorio de charol de la India...con siete gabetas...*¹⁰¹¹

*...Un Biombo de Charol Grande de la India bueno entregado de orden del S^{or} Presidente de Castilla segun se dize y q. fue p^a Palazio pero no a quien se entregó...*¹⁰¹²

También menudea en las fuentes documentales la combinación del participio pasivo del verbo barniz, junto al nombre India. Las siguientes referencias constituyen transcripciones de Cervera Vera procedentes del inventario anteriormente citado:

*...un cofrecillo de la India barnizado y unas hojuelas doradas, con sus cantonera, cerraduras y aldabones plateados de media vara de largo...*¹⁰¹³

*...una caja de la India, grande, barnizada de colores, con goznes de plata, ambos lados, con cuatro apartamientos para cuellos faltale un gozne de plata...*¹⁰¹⁴

*...una cajuela de la India barnizada y en el tapador un árbol dorado con un pajaro...*¹⁰¹⁵

Como se ha dicho, la fórmula *de la India* también servía para designar las manufacturas americanas. Quizá las bandejas de la referencia que transcribimos bajo estas líneas,

¹⁰⁰⁸ Barrio Moya, J. L., "El Inquisidor Alonso de Salazar y Frias. El inventario de sus bienes, (1636)". *Boletín Real Academia de Historia*, (1987), Vol. 184, cuaderno 1, p. 37.

¹⁰⁰⁹ Cervera Vera, L., (1967 a), nº 663, p. 129.

¹⁰¹⁰ AHPM. Prot. 11306. Fol. 514. (Carta de dote de don Pedro de Arias Estévez. Año 1702).

¹⁰¹¹ AHPM. Prot. 14513. Fol. 309 vº. (Inventario de los bienes de don Juan de Castillo de la Concha. Año 1707).

¹⁰¹² AGP. Reinados. Felipe V. Leg. 209. (Alajas entregadas a Palacio por don Manuel Ortega Samaniego, administrador de la Casa del Duque de Monteleón. Año 1746).

¹⁰¹³ Cervera Vera, L., (1967 a), nº 653, p. 128.

¹⁰¹⁴ Cervera Vera, L., (1967 a), nº 663, p. 129.

¹⁰¹⁵ *Ibíd*em nota anterior.

extractadas del inventario de Felipe II, fueran bateas de maque mexicano por la alusión a su elevado tamaño y a su forma redondeada (*hechura de platos*)¹⁰¹⁶:

*...Treze bandejas grandes, **de la India**, un poco unas mayores que otras, de hechura de platos, el suelo llano; laqueadas de negro y por lo alto doradas, de ramos, troncos, pájaros, hojas y animales, la más pequeña de ellas rompida. Tasadas a cincuenta reales cada una...*¹⁰¹⁷

Desde el siglo XVI hallamos en la documentación la fórmula *de la India*, con el añadido *de Portugal* que alude a Asia, en contraposición a la de *Indias de Castilla* en relación a América. El siguiente aporte procede de una relación de bienes de los duques de Medina Sidonia del año 1568:

*...Otra mesa **de la Yndia de Portugal** dorada por de dentro con unos ramos dorados e aves sentados por ellos e por fuera algunas labores doradas que tiene de largo vara e terçia y de ancho una vara con bancos e cadena...*¹⁰¹⁸

Otro ejemplo del empleo de esta expresión lingüística se localiza en una tasación de los bienes de Fernando de la Cerda, conde de Cifuentes del año 1545:

*...Una mesa **de la India de Portugal**...*¹⁰¹⁹

A continuación se transcriben dos anotaciones asimismo procedentes de la relación de bienes de los duques de Medina Sidonia anteriormente citada. Las piezas descritas en él, con el apelativo *de la India*, son consideradas americanas por Juan Miguel Serrera¹⁰²⁰:

*...Una mesa **de la Yndia** que era de la Emperatriz pintada de oro y negro con muchas figuras de hombres a cavallo e arboles con pies de una armadura pintada de oro e negro que tiene de largo vara e sesma y de ancho una vara metida en una caxa pintada de verde...*¹⁰²¹

*...Un peso **de la Yndia** que era de la emperatriz de seys pieças de madera pintada de oro e negro con hombres a cavallo e a pie con sus valanças de açofar pendientes de unas cadenillas delgadas...*¹⁰²²

A continuación exponemos dos citas del siglo XVII con este sintagma extractadas del inventario de Margarita de Austria del año 1612:

¹⁰¹⁶ En opinión de Kawamura estas bandejas eran de estilo *namban*. Kawamura, Y., (2013), p. 267, p. 293, nota 23.

¹⁰¹⁷ Sánchez Cantón, F. J., (1956- 59). Vol. 2, nº 4.508, p. 290.

¹⁰¹⁸ Serrera, J. M., “Notas sobre la presencia durante el siglo XVI de muebles mexicanos en el palacio Sanluqueño de los duques de Medina Sidonia”. *Jornadas de Andalucía y América*. Sevilla, (1984), p. 438.

¹⁰¹⁹ AHPM. Prot. 1080. Fol. 464. Año 1545.

¹⁰²¹ Serrera, J. M., (1984).

¹⁰²² *Ibidem* nota anterior. Serrera, J. M., (1984).

...otro scriptorio **de la India** con ocho cantoneras de cobre y dos aldavas cerradura y dos tirantes...¹⁰²³

...tres cajas negras doradas **de la yndia**...¹⁰²⁴

Por último, con respecto a las menciones del siglo XVIII, traemos a colación un apunte de un inventario del año 1707 en el que la expresión *de la India* se combina con el término charol:

...Un escritorio de **charol de la India** de vara de largo...con siete nabetas...¹⁰²⁵

2.2.8.3 Japón

Con respecto a las alusiones documentales a Japón, resulta incomprensible que, a pesar de la entrada en España de ingentes cantidades de obra lacada nipona, principalmente *namban*, éstas sean escasas¹⁰²⁶.

A continuación exponemos un apunte, que constituye una excepción. Forma parte de un grupo de piezas vendidas bajo el título *Mercaderías de la India y de Portugal* de la *Tasa de mercaderías de Madrid*, redactada en 1627 por los *Señores del Consejo* de Felipe IV y recogida por Carmelo Viñas en 1968:

...Bufetes **de Japón** con madreperlas, de los grandes...¹⁰²⁷

Bajo estas líneas se transcriben dos citas del año 1666 aportadas por Juan Antonio Frago García, extraídas del Archivo Histórico de Protocolos de Sevilla¹⁰²⁸:

...un escritorio **del Japón** con su pie...

...otro escritorio más pequeño **del Japón** con su pie...

La siguiente anotación, del año 1758, es extractada asimismo por Frago García de una cédula notarial del archivo sevillano:

...dos papeleras chicas **del Japón**, viejas...¹⁰²⁹

¹⁰²³ AGP. AG. Leg. 902². Exp. 13.

¹⁰²⁴ *Ibidem* nota anterior.

¹⁰²⁵ AHPM. Prot. 14513. Fol. 309 vº. (Inventario de bienes de don Juan del Castillo de la Concha. Año 1707).

¹⁰²⁶ Véase cap. I de esta tesis.

¹⁰²⁷ Viñas, C., *Cuadro económico social de la España de 1627-28. Pragmática sobre tasas de las mercaderías y mantenimientos, jornales y salarios*. UCM. Madrid, (1968), p. 754. Aguiló, M. P., (1999), p. 165. Aguiló, M. P., *El mueble en España. Siglos XVI y XVII*. CSIC / Antiquaria. S.A. Madrid (1993), p. 436.

¹⁰²⁸ Frago Gracia, J. A., (1997), pp. 108, 110.

¹⁰²⁹ Frago Gracia, J. A., (1997), p. 108.

Por último presentamos un apunte procedente de un inventario de bienes de 1847:

*...Una bandejita con dos cajas **del Japon**...*¹⁰³⁰

2.2.8.4 Indias

El apelativo *de Indias* aparece en la documentación calificando, tanto a los artículos asiáticos como a los americanos¹⁰³¹. Concretamente en relación a los objetos lacados se ha localizado entre los siglos XVI y XIX, aunque las alusiones a su técnica solo aparecen a partir del siglo XVIII.

Véamos a continuación un ejemplo de 1755 en el que se describen cuatro escritorios que podrían ser de una de las dos nacionalidades mencionadas:

*...Quattro papeleras viejas **de charol de Indias** negra, flores doradas visagras de laton doradas a fuego...*¹⁰³²

Por su parte, no somos capaces de determinar el origen geográfico de los objetos (una caja, una bandeja y un biombo), descritos en las citas del siglo XVIII que se presentan bajo estas líneas. La primera de ellas forma parte de un inventario de Isabel de Farnesio de 1766 y las que le siguen se han extratado de dos relaciones de bienes pertenecientes a damas de la burguesía:

*...otra caja de charol **de Indias** hechura de huebo...*¹⁰³³

*...Una bandejita **de Indias** de charol...*¹⁰³⁴

*...Un frisso de charol negro que se compone de Doze ojas de Diferentes colores **echo en Indias**...*¹⁰³⁵

A continuación exponemos cuatro referencias a cofres de laca presentes en una relación de bienes de doña María Stuardo y Portugal, duquesa de la Mirandola, redactado en 1750. Ignoramos el origen geográfico de todos estos artículos:

*...Otro Cofrecito de Charol **de Indias**...*¹⁰³⁶

¹⁰³⁰ AHPM. Prot. 25453. Fol. 478 vº. (Testamentaría del brigadier don Juan Garrido. Año 1847).

¹⁰³¹ Trnek, H., “Objetos exóticos nas *Kunstkammer* dos Hasburgos respectivos inventarios y conteúdos” en AAVV., *Exotica. Os descobrimentos portugueses e as camaras de maravillas do Renascimento*. Museo Calouste Gulbenkian. Lisboa / Museo Kunsthistorisches. Viena, (2002), p. 43.

¹⁰³² AHPM. Prot. 17821. Fol. 17 rº. (Inventario de los bienes de doña María del Padre Eterno Varona y Rozas, condesa de Valdeparayso. Año 1755).

¹⁰³³ AGMJ. Leg 9. Fol. 49 vº. (*Testamentaria de Isabel de Farnesio. Almoneda de las cajas de oro y otras alhajas entregadas por don Jph Fôle de los muebles que pertenecieron al oficio de Furriera*. Año 1766).

¹⁰³⁴ AHPM. Prot. 11069. Fol. 393. (Carta de dote de doña Eugenia Loarte. Año 1709).

¹⁰³⁵ AHPM. Prot. 15223. Fol. 39 vº. (Inventario de bienes que quedaron por fallecimiento de doña Josefa Luisa Hurtasum. Año 1739).

...Otro Cofrecito embutido de nacar de charol negro **de Indias** dado de charol fino por dentro...¹⁰³⁷

...Dos Cofrecitos de Charol negro **de Indias**...¹⁰³⁸

...Dos Cofres de charol **de Indias**...¹⁰³⁹

Las dos siguientes citas proceden del inventario y tasación de los bienes de doña Bernarda Sarmiento de Valladares del año 1752:

...Un cofrecito en una tercia de largo de charol negro **de Indias** con embutidos de nacar con asas, herrajes y cantoneras de plata...¹⁰⁴⁰

...Dos papeleras de charol **de Indias** negro de dos tercias de alto con siete Gavettas cada una con sus cantoneras, visagras y aldabones dorados...¹⁰⁴¹

El apunte que se presenta bajo estas líneas pertenece a un registro, redactado en 1738, de las pertenencias de doña María Regalado de Villalpando, marquesa de Osera:

...Una Caja redonda **de Indias** de charol negro y dorado...¹⁰⁴²

La siguiente anotación se recoge del inventario del marqués de Portazgo redactado en el año 1754:

...un tocador **de charol** de Indias, once platos de lo mismo, y dos frasqueritas de china blanca de relieve...¹⁰⁴³

Los escritorios que se describen a continuación proceden de dos relaciones de bienes de 1707 y 1750 respectivamente. Desconocemos cuál podría ser el origen de estos escritorios, a pesar de que es posible percibir la influencia española en el de la segunda cita, al señalarse que contaba con una tapa. Probablemente se trataba de la clásica tapa

¹⁰³⁶ AHPM. Prot. 17287. Fol. 19 vº. (Inventario y tasación de los bienes que pertenecieron a doña María Stuardo de Portugal, duquesa viuda de la Mirandola. Año 1750).

¹⁰³⁷ *Ibidem* nota anterior.

¹⁰³⁸ AHPM. Prot. 17287. Fol. 17 vº. (Inventario y tasación de los bienes que pertenecieron a doña María Stuardo de Portugal, duquesa viuda de la Mirandola. Año 1750).

¹⁰³⁹ *Ibidem* nota anterior.

¹⁰⁴⁰ AHPM. Prot. 15427. S/Fol. (Inventario y tasación de los bienes de doña Bernarda Sarmiento de Valladares. Año 1752).

¹⁰⁴¹ *Ibidem* nota anterior.

¹⁰⁴² AHPM. Prot. 15223. Fol. 604 vº.

¹⁰⁴³ AHPM. Prot. 16741. S/Fol.

abatible que cerraba frontalmente muchos de los típicos escritorios españoles, muy imitados además en el estilo *namban*.

*...otro escritorio de charol de Yndias...con siete navetas...*¹⁰⁴⁴

*...Un Escritorio de Charol de Indias con su tapa y sus nabetas...*¹⁰⁴⁵

Por último se transcribe un apunte de 1804 que alude a una caja de juego:

*...Una caja acharolada de Yndias con quatro cajitas pequeñas con fichas de Nacar...*¹⁰⁴⁶

A continuación exponemos dos ejemplos de los siglos XVI y XVII del uso de la fórmula lingüística *de las Indias* en solitario, es decir; sin alusiones a la técnica de las piezas descritas. Proceden del inventario del siglo XVI de los duques de Medina Sidonia transcrito por Serrera. El primero de ellos se refiere a una mesa considerada americana por dicho historiador:

*...Otra mesa de las Yndias de quatro piezas que cada una tiene de ancho media vara y de largo una toda sembrada de unas piezas chicas cuadradas de vydrío quajado negro e colorado e a las espaldas una pintura de negro e amarillo syn bancos la qual envio de Méjico el marqués del Valle [al margen]. Desta mesa se hizieron dos bufetes en XII de marzo de 1574 años que registró el dicho Bartolomé Moya...*¹⁰⁴⁷

Más elocuente resulta ser la siguiente cita que permite establecer la nacionalidad americana de la mesa mencionada:

*...Otra mesa de las Yndias de Castilla pintada de verde e amarillo y colorado con dos platos a los lados con dos cuchillos e fructas e dos estancos con pescados tiene de largo cinco cuartas y de ancho vara menos octava...*¹⁰⁴⁸

La arbitrariedad en el uso del sintagma *de Indias* puede relacionarse con el caso concreto de dos cajas lacadas del siglo XVII que fueron definidas en dos documentos diferentes del mismo año con las expresiones *de la India* y *de las Indias* respectivamente. Estas cajas se conservan en nuestro país en la actualidad y se ha establecido el origen chino de las mismas¹⁰⁴⁹:

¹⁰⁴⁴ AHPM. Prot. 14513. Fol. 336 vº. (Testamentaría e inventario de bienes de don Juan de Castillo. Año 1707).

¹⁰⁴⁵ AHPM. Prot. 14962. Fol. 300 vº. (Inventario de los bienes de Joseph de Balbuena. Año 1750).

¹⁰⁴⁶ AHPM. Prot. 22255. S/Fol. (Inventario de bienes de María de la Concepción Guzmán. Año 1804).

¹⁰⁴⁷ Serrera, J. M., (1984).

¹⁰⁴⁸ Serrera, J. M., (1984).

¹⁰⁴⁹ AAVV., *La moda española en el siglo de oro*. Museo de Santa Cruz. Toledo, (2015), p. 294.

...Item dos caxas de **Bandeja de la India** en forma de globos ochabados con unos enrejadillos dorados...¹⁰⁵⁰

...En una caxa **de las Indias** / con redecillas doradas/ Caput undecim mille Virgine / En otra caxa semexante / A [...] caput undecim mille Virgine...¹⁰⁵¹

En cuanto al siglo XVII, transcribimos bajo estas líneas un apunte aportado por Barrio Moya tomado de un inventario, redactado en 1698, de los bienes de D. José de Oliva, regidor de Plasencia y secretario de Felipe IV y de Carlos II. Si la madera de la mesa que sostenía el escritorio fuera realmente de nogal, tal y como se indica en la referencia, podríamos descartar la nacionalidad asiática de la misma, ya que esta esencia leñosa no se solía emplear en dicho continente, pero sí en América.

...un escritorillo de los **de Yndias** embutido, ordinario, con su pie de nogal, 200 rs...¹⁰⁵²

De la misma centuria es la siguiente referencia en la cual el término *pintado* aparece junto a la expresión *de las indias*. La alusión a la madera de ciprés del soporte del cofre descrito podría reforzar la suposición de que se trataba de una pieza americana, ya que esta esencia fue muy empleada en dicho continente.

...Un cofrecito de zipres pintado **de las Indias**...¹⁰⁵³

Finalizamos con un ejemplo en el que se produce una curiosa combinación entre las expresiones *de la China* y *de la India*. Procede del inventario de los bienes de la reina Isabel de Portugal de 1539:

...Una mesa **de la china de la Yndia** dorada toda de unos personajes e de negro...¹⁰⁵⁴

Los expuestos no son los únicos recursos que pueden facilitar la identificación de la naturaleza y origen de los objetos citados en la documentación. Las descripciones de técnicas y materiales, las menciones a los artífices, las características de la fuente, como es el caso de cuentas o informes de obras elaboradas en nuestro suelo, constituyen datos, entre otros muchos, a tener en cuenta. Datos que sin embargo no nos es posible entrar a analizar ya que, con ello alargaríamos en exceso la redacción de esta tesis.

¹⁰⁵⁰ AAVV., *La moda española ...*, (2015), p. 294. AHP. Cu. Prot. 746. Fol. 376. Año 1618

¹⁰⁵¹ AAVV., *La moda española ...*, (2015), p. 294. Archivo Parroquial de Santa María de la Sey en Valeria. *Auténtica* de las reliquias, donante III señor de Valera. Año 1618.

¹⁰⁵² Barrio Moya, J. L., “La carta de dote de don Rodrigo Calderón Vargas Trejo de Sotomayor, III Conde de Oliva de Plasencia 1683”. *Arts et Sapientia*, (2004), nº 13, p. 50.

¹⁰⁵³ AHPM. Prot. 11485. Fol. 331 vº. (Inventario de los bienes de don Benito Trelles por fallecimiento de dicho señor. Año 1683).

¹⁰⁵⁴ AGS. CSR. Leg. 67. Libro 3. Fol. 181 vº. (*Inventario de las ropas y alhajas de la Sra Emperatriz Isabel, fecho en Toledo, año 1539*).

CAPÍTULO III. LACA FORÁNEA EN ESPAÑA

CAPÍTULO III. LACA FORÁNEA EN ESPAÑA

1. INTRODUCCIÓN

En este apartado la investigación se centra en la presencia de laca extranjera en suelo español. Ello se debe al deseo de indagar en los antecedentes de la propia, en las influencias que la marcaron desde sus inicios y a través de la Historia. Y también a la intención de captar la relevancia que el fenómeno de la importación de estas manufacturas tuvo en nuestro país. La laca extranjera llega a España a través de tres vías: la asiática, la europea y la hispanoamericana.

Los intensos contactos comerciales que la Península Ibérica inicia con Asia desde finales del siglo XV y que se mantienen durante más de trescientos años, favorecen la masiva importación de sus lacas, principalmente las chinas y japonesas, entre otros ricos objetos exóticos¹⁰⁵⁵.

Este capítulo se ocupa, en un segundo momento, de la presencia histórica de laca europea en nuestro país. Las importaciones de este tipo de objetos se inician tímidamente en el siglo XVII y se van incrementando a medida que se intensifica el comercio con Europa. Como veremos, aquí el grueso de la información recabada alude a Inglaterra y, en concreto al mobiliario británico del siglo XVIII.

También desde Hispanoamérica llegan a España lacas a partir de la conquista, pero su impacto en nuestro país fue mucho menor que en los casos anteriores. A este asunto también dedicaremos un espacio en esta sección.

El presente apartado no se limita a la sistematización del fenómeno de la importación de estos objetos en nuestro país. De hecho, la laca extranjera desempeña un rol modélico fundamental para el desarrollo de la propia que se configura con elementos prestados de los procesos de producción de los distintos territorios con los que nuestro país entra en contacto. El resultado de ello son piezas de fuerte personalidad en las que, a menudo, se combinan hábilmente rasgos heterogéneos procedentes de diferentes territorios geográficos.

Iniciamos nuestro estudio con la laca asiática para continuar con la europea y concluir con aquella hispanoamericana.

2. LACA ASIÁTICA EN ESPAÑA. SIGLOS XVI - XIX

Dado que las importaciones de lacas más antiguas procedían de China y Japón, focalizamos nuestra atención, en un primer momento, en ellas. Forman parte del relevante acontecimiento histórico que constituyó el intercambio cultural entre el Lejano Oriente y Occidente en el que nuestro país jugó, junto a Portugal, un papel privilegiado con respecto al resto de Europa.

¹⁰⁵⁵ Como sabemos y hemos visto en el capítulo I de esta tesis, Asia se fue abriendo camino en Europa a través de la mediación portuguesa y sucesivamente española. De ahí el fácil acceso que la monarquía de ambos países tenía a las primeras producciones venidas de Oriente por la doble vía de la ruta lusa de la India y de la hispana del Galeón de Manila. Este monopolio se mantuvo durante un siglo hasta que Holanda inició relaciones comerciales con Asia en 1639.

Estudiamos aquí la presencia de estas mercancías en nuestro país entre los siglos XVI y XIX a través de las referencias localizadas en las fuentes escritas, las cuales vienen transcritas y analizadas por orden cronológico. Y dado que el estudio sobre la irrupción en la Península Ibérica de los artículos exóticos ha sido abundantemente abarcado por la historiografía, en esta sección tratamos de seleccionar y agrupar las referencias más significativas a las lacas. Aunque en menor grado, hemos atendido asimismo a las descripciones presentes en determinadas fuentes literarias y también se ha consultado distinto tipo de material gráfico.

Finalmente, se citan algunas de las lacas asiáticas más singulares que se pueden contemplar actualmente en nuestro país, procedentes de distintas colecciones públicas y privadas. Lamentablemente, la imposibilidad de acceder a alguna de estas colecciones ha impedido ofrecer una panorámica más completa. Muchas de estas lacas se encuentran documentadas, por tanto nuestra contribución se limita a recopilar los datos anteriores¹⁰⁵⁶. Todo ello nos permite diseñar una visión más o menos fidedigna del tipo de ejemplares de laca asiática que circulaban por España en el pasado.

El interés por la presencia del arte extremo oriental en nuestro país se ha ido incrementando notablemente desde hace algunos años, dando como resultado diversas iniciativas, como proyectos de investigación de carácter multidisciplinar¹⁰⁵⁷, publicaciones, congresos y seminarios, etc. Al hilo de esta cuestión, existen una serie de asociaciones de gran dinamismo dedicadas al estudio de la cultura extremo oriental y su relación con España como el Grupo de la Complutense de Arte de Asia en Madrid, el Foro Español de Investigación sobre Asia Pacífico de Granada o la Fundación Torralba - Fortún de Zaragoza.

Todo ello ha permitido sacar a la luz objetos de gran interés artístico entre los que abundan las lacas, lo que ha cristalizado en exposiciones temporales que han contribuido a difundir en la sociedad el interés por esta producción. Particularmente interesante para nuestro estudio, debido a la notable cantidad de información actualizada que en ella se contenía y que ha quedado plasmada en su magnífico catálogo, fue la organizada en Madrid, durante el año 2013 en el Museo Nacional de

¹⁰⁵⁶ Algunas de las piezas indocumentadas antes del inicio de nuestra tesis han sido estudiadas durante el arco de tiempo que ha durado su elaboración por especialistas en la materia. Conviene señalar que quedan al margen de este apartado de la tesis los estudios científicos en obras asiáticas, principalmente porque nos ha interesado centrarnos en la hasta ahora desconocida tecnología de elaboración de las lacas españolas. Creemos que no tiene sentido que nos ocupemos aquí del estudio de piezas de *urushi* que llevan muchos años siendo objeto de este tipo de exámenes en torno a proyectos de gran calado.

¹⁰⁵⁷ Ejemplo de ello sería el "Inventario y catalogación de arte japonés en museos e instituciones públicas y museos privados en España" subvencionado por el Ministerio de Educación y Ciencia entre 2005 y 2008 (HUM 2005-05188), dirigido por la profesora de historia del arte japonés en la Universidad de Zaragoza Elena Barlés. Mediante este proyecto se catalogaron numerosas piezas asiáticas. http://www.unizar.es/jye/actividad/es_005sap.htm (consulta de Enero de 2011).

Un segundo proyecto de investigación a destacar es el titulado "Presencia del Arte japonés en España" en el marco de una iniciativa más amplia de investigación en arte y humanidades constituido en 2012 en la universidad de Oviedo. Este proyecto, dirigido por la profesora de la Universidad de Oviedo, especialista en arte japonés Yayoy Kawamura, fue creado con la intención de catalogar las obras de arte japonés en las colecciones españolas y tuvo su desarrollo entre 2012 y 2014.

Artes Decorativas denominada *Lacas Namban. Huellas de Japón en España. IV Centenario de la Embajada Keicho*, comisariada por la doctora Yayoi Kawamura¹⁰⁵⁸.

La lista de autores que se han referido a las lacas asiáticas, básicamente a aquellas extremo orientales presentes en nuestro país, es extensa y va aumentando rápidamente en la actualidad con análisis muy profundos. María Paz Aguiló (1990, 1999, 2003, 2005), Yayoi Kawamura (1998, 2000, 2001, 2003, 2005, 2006, 2009, 2010, 2012, 2013), Teresa Lavalle Cobo (2002, 2003), Elena Barlés (2003, 2013), Blas Sierra (2003, 2004, 2006), Vicente Almazán (2003), Pilar Cabañas (2003, 2013), Anne Marie Jourdan Gschwend (1998, 2003), Almudena Pérez de Tudela (2003), Matilde Rosa Arias Estévez (2003, 2009, 2013), Ana García Sanz (1998, 2003), Marina Alfonso Mola (2003), Fernando Checa (2010), etc.

Deseamos indicar que, por los motivos expuestos, probablemente la información que expondremos en las siguientes líneas no llegará a actualizarse por completo, ya que es posible que, tras su redacción, aparezcan nuevos datos que no podrán ser recogidos.

Sin embargo, nos ha llamado la atención que, a pesar de la importancia que se le ha venido concediendo al fenómeno sociocultural de la importación de las lacas orientales en la Península Ibérica dentro del tráfico y del coleccionismo de arte exótico, nunca se ha reparado suficientemente en las repercusiones que éste pudiera haber tenido en una producción de laca propia.

Pero antes de entrar en materia queremos recordar que, si bien en el pasado las lacas chinas y japonesas fueron las que en mayor medida se introdujeron en nuestro país, las más apreciadas, que causaban mayor admiración y asimismo las que han sido más intensamente estudiadas, éstas también pudieron convivir con otras de distintos lugares de Asia (de la India, de Birmania, de Tailandia, etc)¹⁰⁵⁹. Éstas últimas, realizadas con técnicas y materiales diferentes de aquellos empleados en Asia Oriental, presentaban unas características estéticas propias del lugar geográfico concreto al que pertenecían, aunque a veces, se hibridaban con elementos extremo orientales, sobre todo de China, para hacerlas más atractivas a los ojos de los europeos¹⁰⁶⁰. Como se ha venido reiterando, los españoles no distinguían fácilmente unas lacas de otras, algo que se refleja claramente en las fuentes documentales.

La presencia en nuestro país de esta clase de lacas asiáticas ha sido escasamente estudiada hasta el momento. De ahí que incluso en la actualidad se hayan llegado a confundir físicamente con obras europeas. Ejemplo de ello sería una silla, ahora considerada india, conservada en la actualidad en Barcelona, que fue calificada hace unos años como catalana o veneciana¹⁰⁶¹.

¹⁰⁵⁸ AAVV., *Lacas Namban. Huellas de Japón en España. IV Centenario de la Embajada Keicho*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte/ Fundación Japón. Madrid, (2013).

¹⁰⁵⁹ Véase cap. I de esta tesis.

¹⁰⁶⁰ Por ejemplo, como se dijo en el cap. I de esta tesis, existía efectivamente una producción de laca en la India que, realizada bajo patrones chinoscos y según el gusto europeo, se destinaba a la exportación. De Moura Carvalho, P., (2001 a), pp. 127- 153. Jordão Felgueiras, J., (1999), p. 170.

¹⁰⁶¹ Nº Inv: 115.170 del Monasterio de Santa María de Pedralbes. De Moura Carvalho, P., (2001 b), p. 141, nota 2. Véase Castellanos, C., "Silla de Estrado (Cadira de la Reina)" en AAVV, *Mueble español*,

Para poder introducirnos en el argumento de la producción de lacas asiáticas, al margen de las lejano orientales, es necesario recurrir a los trabajos de ciertos historiadores, principalmente portugueses, como Pedro de Moura Carvalho, José Jordão Felgueiras Ulrike Körber o José Carlos Frade. Estos autores se han preocupado por indagar en esta tipología de lacas producidas en distintos territorios de Asia, a menudo realizadas para el mercado luso¹⁰⁶², así como en el fenómeno que supuso su comercialización en la Península Ibérica. Muchos de sus estudios han cristalizado en catálogos de exposiciones celebradas en los últimos años¹⁰⁶³. Esta investigación se encuentra aún en vías de desarrollo y por el momento no se ha analizado suficientemente la presencia de estos artículos en suelo español, lo que constituye un interesante ámbito de estudio que podría abordarse en el futuro. Nosotros aludiremos puntualmente a esta producción a lo largo del presente capítulo, sin pretensiones de profundizar en ella. Nos detendremos brevemente en alguna obra particularmente representativa de las conservadas en España. Por último, señalaremos cuando la ocasión lo requiera, la posibilidad de que determinadas piezas reseñadas en la documentación no procedieran ni de China ni de Japón, sino de otros lugares de Asia.

Una vez aclaradas estas cuestiones pasamos a abordar el estudio del argumento que nos ocupa.

2.1 Trayectoria histórica de la laca asiática en España

2.1.1 Siglos XVI y XVII

Los españoles tuvimos contacto con las lacas asiáticas antes que muchos otros pueblos europeos. Sin embargo, esta cuestión no ha sido suficientemente difundida. En realidad el fenómeno de la importación de estas mercancías, se ha venido estudiando, hasta hace relativamente poco tiempo, bajo el prisma de ciertos países europeos como Holanda o Inglaterra, los cuales iniciaron relaciones comerciales con Asia en los siglos XVII y XVIII, a través de sus respectivas compañías mercantiles. Por este motivo, con demasiada frecuencia, se obvia el papel primordial que jugaron España y Portugal ante este hecho histórico.

Lo cierto es que desde la primera mitad del siglo XVI, las lacas chinas y japonesas se conocieron en España a través de Portugal, gracias a las bases comerciales que mantenía dicho país en Asia desde finales de la centuria anterior¹⁰⁶⁴. De ahí que fuera posible

estrado y dormitorio. Comunidad de Madrid. Madrid, (1990), pp. 210, 211. También Jordao Felgueiras, J., (1999), p. 175.

¹⁰⁶² En los últimos tiempos esta producción se han dado en llamar luso - india. Frade, J., y C., Körber, U., (2001), p. 10. Los portugueses comerciaban con lacas de la India desde la conquista de Goa en 1510. Martínez del Río de Redo, M., (1988), p. 79. Véase también cap. I de esta tesis.

¹⁰⁶³ Entre ellas podemos destacar *Os constructores de Oriente Portugues* celebrada en Oporto en 1988, *A Herança de Rauluchantim* (Lisboa, 1996). *O mundo da laca. 2000 anos de Historia* (Lisboa, 2001). *Exótica . Os descobrimentos portugueses e as câmaras da maravilhas do renascimento* (Lisboa, 2002), *Voyages. Namban and other lacquers*, (Lisboa, 2001).

¹⁰⁶⁴ Frago Gracia, J. A., (1997). Vol. 36, p. 105. En 1498 los portugueses, con Vasco de Gama a la cabeza, alcanzaron la India: Cochín en 1502, Goa en 1510, Malaca en 1511 y las Molucas en 1512. Hacia 1513 habían llegado a China y en 1521 a Filipinas. Villalba Fernández, J., "Las primeras visitas de los

adquirirlos en Lisboa. La llegada a esta ciudad de piezas lacadas, junto a otro tipo de ansiados objetos orientales, causaba sensación entre los compradores españoles¹⁰⁶⁵. En este sentido, según ciertos autores, Felipe II, cuyo espíritu coleccionista de obra exótica, le obligaba a pasar largo tiempo en el puerto de Lisboa, a la espera del arribo de los cargamentos navales¹⁰⁶⁶, quedó entusiasmado en una ocasión ante una mesa china lacada¹⁰⁶⁷. En nuestra opinión dicho mueble podría haberse realizado en otro lugar de Asia, ya que, como veremos, en la actualidad las mesas asiáticas que figuran en la documentación española del siglo XVI se encuentran en fase de estudio y el origen de las mismas no siempre está claro.

España también tuvo acceso a las lacas asiáticas mediante regalos directos a la corte o donaciones a recintos religiosos. Algunos de estos presentes se entregaron a través de encuentros diplomáticos como la legación nipona denominada embajada Tenshō que, entre 1582 y 1590, visitó Lisboa, Madrid y Roma. Esta legación llegó a Europa a través de la ruta portuguesa (Nagasaki - Macao - Goa - Lisboa), también llamada nao de Macao o *via orientalis*, y tenía como objetivo dar a conocer la labor de los misioneros europeos en Japón¹⁰⁶⁸. El encuentro entre Felipe II y la embajada Tenshō, formada por cuatro jóvenes cristianos japoneses acompañados de varios jesuitas, tuvo lugar en el año 1584 en las dependencias del Monasterio de El Escorial¹⁰⁶⁹.

viajeros del Lejano Oriente a Japón" en AAVV., *Lacas Namban. Huellas de Japón en España. IV Centenario de la Embajada Keicho*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte / Fundación Japón. Madrid, (2013 a), p. 96.

¹⁰⁶⁵ Véase Aguiló, M. P., (1999), pp. 155, 156.

¹⁰⁶⁶ Arias Estévez, M. R., *Orientando la mirada. Arte asiático en las colecciones públicas madrileñas*. Ayto. de Madrid. Madrid, (2009), p. 48.

¹⁰⁶⁷ Aguiló, M. P., (1999), p. 157. Felipe II contaba con una excepcional colección de *curiosidades* de ultramar, admirada en toda Europa, parte de la cual se custodiaba en su *Kunstammer* o gabinete de curiosidades del Alcazar madrileño, definido en las fuentes documentales como guardaroba, guardaroba de recámara, o guardajoyas. Véanse las siguientes publicaciones: Trnek, H., (2002), pp. 42, 43, Mola, A., y Martínez Shaw, C., (2003 a), p. 15. Jordán Gschwend, A., y Pérez de Tudela, A., (2003), p. 34. También Arias Estévez, M. R., (2009), p. 48.

¹⁰⁶⁸ Esta embajada fue impulsada por el jesuita Alessandro Valignano con intención de recabar apoyo a la misión jesuítica en Japón por parte del rey de Portugal. Sin embargo, cuando la legación llegó a la Península Ibérica el rey luso había muerto y ahora Felipe II ocupaba tanto el trono español como el portugués AAVV., *Lacas Namban. Huellas de Japón en España. IV Centenario de la Embajada Keicho*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte / Fundación Japón. Madrid, (2013), p. 21. Barlés, E., (2013), p. 188.

¹⁰⁶⁹ García Sanz, A., "Relicarios de Oriente" en AAVV., *Oriente en Palacio. Tesoros Asiáticos en las colecciones reales españolas*. Patrimonio Nacional. Madrid, (2003), p. 130. Soler del Campo, A., "Embajadas japonesas en la Real Armería," en AAVV., *Oriente en Palacio. Tesoros Asiáticos en las colecciones reales españolas*. Patrimonio Nacional. Madrid, (2003 b), p. 60. Aguiló, M. P., (1999), p. 159. De León Pinelo, A., *Anales de Madrid* (desde el año 447 al 1658). *Instituto de Estudios Madrileños*. Madrid, (1971), p. 132. Cervera Fernández, I., "Cuando Oriente era lejano" en AAVV., *Orientando la mirada. Arte asiático en las colecciones públicas madrileñas*. Ayto. de Madrid, (2009), p. 19. Cabañas, P., y Almazán, T., "Mapas, mártires, embajadas y exotismo: La imagen de Japón en la cultura visual europea" en AAVV., *Lacas Namban. Huellas de Japón en España. IV Centenario de la Embajada Keicho*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte / Fundación Japón. Madrid, (2013), pp. 217-220.

Entre los presentes que le fueron ofrecidos al rey durante esta recepción se encontraban dos armaduras japonesas parcialmente lacadas, junto a algunas armas que fueron guardadas como piezas exóticas en el guardajoyas real del Palacio de El Escorial. Dichas armaduras aún se conservan en la armería de Patrimonio Nacional¹⁰⁷⁰. La historiadora Kawamura afirma que Felipe II también fue obsequiado con tres objetos decorados con *makie*: un aguamanil (*suiban*), una serie de cajas para transportar comida apiladas (*sagejubako*)¹⁰⁷¹ y una caja alargada para guardar rollos de cartas (*fubako*). Al parecer otros presentes fueron una serie de biombos japoneses¹⁰⁷² y una mesa lacada con cajones cuyo soporte era de una especie vegetal parecida al bambú¹⁰⁷³.

Kawamura, parafraseando al jesuita Luis Fróis, asegura que Felipe II apreció enormemente estos regalos, principalmente quedó impresionado ante las cajas para comida, y comentó que la laca japonesa era bien distinta de la china¹⁰⁷⁴. Lamentablemente no nos ha sido posible consultar la crónica de Fróis, pero debe destacarse la relevancia de esta consideración, pues indicaría que Felipe II hasta entonces no estaba familiarizado con la laca japonesa, lo que da pie a pensar que el *urushi* nipón era aún poco conocido en España a finales del siglo XVI.

Por otra parte, existe la hipótesis de que los cuatro japoneses que conformaron esta embajada regalaran a la catedral de Murcia una arqueta *namban* que se conserva en la actualidad en el Monasterio d El Corpus Christi de la ciudad¹⁰⁷⁵.

Un segundo encuentro diplomático en el que la corte española recibió regalos directos del Japón, que incluían una serie de piezas de laca, se produjo en 1614, durante el reinado de Felipe III. Esta embajada fue organizada por el franciscano Luis Sotelo¹⁰⁷⁶. Según la profesora Matilde Rosa Arias Estévez, en esta ocasión, le fueron entregados al monarca dos armaduras, una silla de montar y un par de estribos¹⁰⁷⁷, probablemente

¹⁰⁷⁰ Arias Estévez, M. R., "La armadura del samurai: de valiosos regalos a estímulos de la imaginación" en AAVV., *Lacas Namban. Huellas de Japón en España. IV Centenario de la Embajada Keicho*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte/ Fundación Japón. Madrid, (2013), pp. 232, 233, 234. De dichas armaduras destaca un casco de laca negra y crisantemos dorados en la visera (Nº Inv PN: 10055007). García Sanz, A., (2003), p. 130. Aguiló, M. P., (1999). Soler del Campo, A., (2003 a), p. 65, figs. 3 y 4.

¹⁰⁷¹ Los *jubakos* solían conformarse por cajas apiladas y cuando se insertaban en otra caja para su transporte y se acompañaban de compartimentos destinados a ubicar recipientes para comer y beber se denominaban *sagejubakos*.

¹⁰⁷² Martínez del Río de Redo, M., (1988), p. 82.

¹⁰⁷³ Para Kawamura esta mesa podría haberse ejecutado en las islas Ryūkyū o en el sureste asiático, dado el material empleado en el soporte, muy propio de este territorio.

¹⁰⁷⁴ Kawamura, Y., (2013), p. 267.

¹⁰⁷⁵ Kawamura, Y., (2013), p. 277. Kawamura, Y., (2003 b), p. 220. Pérez Sanchez, M., "Arqueta japonesa" en AAVV., *Huellas*. Cat. Exp. Murcia, (2002), p. 463.

¹⁰⁷⁶ Villalba Fernández, J., "Japón, Date Masamune y la embajada Keicho" en AAVV., *Lacas Namban. Huellas de Japón en España. IV Centenario de la Embajada Keicho*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte / Fundación Japón. Madrid, (2013 b), pp. 70, 71, 78. Barlés, E., (2013), p. 190. Cabañas, P., y Almazán, D., (2013), p. 221.

parcial o totalmente lacados, tal y como solía decorarse habitualmente este tipo de objetos¹⁰⁷⁸.

Por su parte, hemos localizado en un inventario de bienes de Felipe III, redactado entre 1612 y 1621, dos menciones a varias lacas que figuran como regalos donados por el embajador del Japón al monarca que bien podrían habérselas entregado con ocasión de esta embajada. Se trata de tres muebles: un bufete, un baulillo y un escritorio. A estas citas nos referiremos más adelante.

La entrada de lacas asiáticas en nuestro país se encuentra estrechamente vinculada al espíritu coleccionista de los Habsburgo y al intercambio de presentes diplomáticos raros y exóticos entre sus distintos miembros, reinantes en varios países europeos que servía para mantener la unidad de la familia imperial. En este sentido fue decisivo el papel que desempeñó una de las hermanas de Carlos V, Catalina de Austria, reina de Portugal¹⁰⁷⁹ o la propia esposa del monarca, la emperatriz Isabel de Portugal, mediante los regalos procedentes de las piezas de sus colecciones que ofrecen a sus parientes¹⁰⁸⁰.

De hecho, ambas reinas se encuentran entre las primeras personalidades que se iniciaron en el coleccionismo de objetos exóticos procedentes de Oriente¹⁰⁸¹. Felipe II, Juana de Austria, el príncipe don Carlos o Isabel de Valois eran algunos de los principales destinatarios de estos obsequios. Otras figuras que protagonizaron dichos envíos fueron las hermanas de Carlos V y de Catalina de Austria: la emperatriz María de Austria, asimismo conocida como María de Hungría¹⁰⁸² y la propia Juana de Austria, esta última muy ligada a la Compañía de Jesús. Dicha institución tuvo una enorme importancia en este contexto por la cantidad de piezas que trajeron a Europa sus misioneros, constituyendo otra notable vía de entrada de lacas asiáticas en España. Además, los religiosos de dicha Orden cargaban a su vuelta con presentes para los gobernantes chinos y japoneses, contribuyendo así a que penetrara en aquellos reinos la estética occidental que después quedaría plasmada en los artículos destinados a la exportación,

¹⁰⁷⁷ Arias Estévez, M. R., (2013), p. 235.

¹⁰⁷⁸ Véase Sierra de la Calle, B., *Japón. Obras selectas del Museo Oriental*. Museo Oriental de Valladolid. Valladolid, (2004), p. 122.

¹⁰⁷⁹ Catalina de Austria estaba muy interesada en los productos asiáticos desde su residencia en un lugar privilegiado: Lisboa. Poseía la colección más amplia de objetos no europeos del siglo XVI y fue pionera en Europa en este tipo de coleccionismo. Muchas de las obras que llegaban a Lisboa eran enviadas a Madrid, Praga, Viena o Bruselas. Kawamura, Y., (2003 b), p. 214. Véase también Mola, A., y Martínez Shaw, C., (2003 a), p. 15. También Jordán Gschwend A., (1994), p. 382. García Sanz, A., y Jordán Gschwend, A., “Via orientalis: Objetos del Lejano Oriente en el monasterio de las Descalzas Reales”. *Reales Sitios*, (1998), nº 138, p. 26. Arias Estévez, M. R., (2009), p. 47. Kawamura, Y., (2013), p. 266.

¹⁰⁸⁰ Arias Estévez, M. R., (2009), p. 47. Kawamura, Y., (2003 b), p. 214.

¹⁰⁸¹ Kawamura, Y., (2013), p. 266. En los últimos tiempos se viene apuntando que en realidad la emperatriz Isabel de Portugal se anticipó a la reina de Portugal en estos menesteres.

¹⁰⁸² María de Austria se trasladó a España desde Viena, tras enviudar del emperador Maximiliano I de Austria, para recluírse en el convento de las Descalzas Reales hasta su muerte. Tanto desde Austria como después, en su refugio de la Villa de Madrid, enviaba constantemente presentes a sus parientes (Rodolfo II, Maximiliano de Austria, Alberto de Baviera, etc). Trnek, H., (2002), p. 46.

dando lugar en Japón al estilo *namban*. Juana de Austria fundó las Descalzas Reales de Madrid, por lo que parte de su colección acabó en este monasterio.

A partir de la segunda mitad del siglo XVI, las lacas asiáticas también comenzarían a introducirse en España a través de los territorios españoles en Filipinas, sobre todo a raíz de la fundación de Manila en 1571¹⁰⁸³ y de la creación de la nao de Acapulco, la ruta marítima entre esta ciudad y Acapulco. Lo harían por el puerto de Sevilla, a través de la Casa de Contratación de esta ciudad, así como por otros puertos importantes del país.

Por su parte, una vez que Portugal queda bajo la Corona española en 1581, numerosas piezas lacadas se introducen en nuestro país desde los establecimientos portugueses en la India, China y Japón, así como mediante relaciones comerciales directas entre Japón y España¹⁰⁸⁴.

Las lacas asiáticas que llegaban a España abarcaban un amplio abanico de objetos. Los había de carácter religioso entre los cuales se encontraban hostiarios, atriles para los libros de devoción, oratorios portátiles, etc; de tipo civil: muebles, bandejas, vajillas, biombos, pequeños contenedores para distintos usos, elementos de uso personal como los abanicos, instrumentos musicales, armaduras, etc.

La temprana y cuantiosa presencia de estas valiosas curiosidades, que fomentaban el prestigio de sus propietarios, se refleja a la perfección, a partir del siglo XVI, en los inventarios de bienes de la corte española¹⁰⁸⁵. Pero si en dicha centuria solo las clases reinantes o los cortesanos muy vinculados a ellas tenían acceso a la posesión de tales objetos¹⁰⁸⁶, a partir del siglo XVII también la nobleza y la Iglesia contaban con dicho privilegio¹⁰⁸⁷ lo que contribuyó a generar una corriente de gusto estético hacia estos deslumbrantes objetos. El elevado número de lacas asiáticas que se conservan en España y que, poco a poco van despuntando, procedentes de colecciones públicas y privadas, viene a confirmar la importancia de su presencia en nuestro país durante estas centurias¹⁰⁸⁸.

Consideramos que aún debe avanzarse en el estudio de la procedencia concreta -china o japonesa- de las primeras lacas asiáticas que se introducen en España. No obstante, se trata de una ardua labor, debido a la ambigüedad del lenguaje empleado en la

¹⁰⁸³ Existe constancia de la presencia, por entonces, de mercaderes japoneses en esta ciudad que comerciaban con nuestro país. Frago Gracia, J. A., (1997), pp. 104, 105, 109. Aguiló, M. P., (1999), pp. 153, 167.

¹⁰⁸⁴ Aunque Felipe II, cuando asumió el trono portugués, evitó institucionalizar el comercio entre España y Japón, teóricamente en manos portuguesas, esto no impidió que se diera extraoficialmente. Aguiló, M. P., (1999), p. 153. Véase Trujillo Dennis, A., (2013), pp. 35-39.

¹⁰⁸⁵ De Moura Carvalho, P., (2001 b), p. 45. Kawamura, Y., (2001), p. 2. García Sanz, A., y Jordán Gschwend, A., (1998), p. 26.

¹⁰⁸⁶ Kawamura, Y., (2003 b), p. 215.

¹⁰⁸⁷ De Moura Carvalho, P., (2001 b), p. 45.

¹⁰⁸⁸ Aguiló, M. P., (2005), p. 527.

documentación, reflejo de que sus redactores eran incapaces de distinguirlas entre sí a causa de su parecido y de su naturaleza ecléctica. Además, estas piezas convivían con las lacas procedentes de otros importantes centros asiáticos de fabricación en las que se mezclaban rasgos de los distintos territorios del continente¹⁰⁸⁹. A ello hay que añadir que estos productos, desde el momento de su elaboración hasta su destino final en la Península Ibérica, atravesaban distintos lugares dentro de Asia. Por otra parte, muchos de ellos pasaban por América en su viaje a través de la nao de Acapulco¹⁰⁹⁰. La confusión que generaban estas circunstancias se refleja en el reiterado empleo, en las fuentes documentales, de las ambiguas fórmulas reiteradamente mencionadas en esta tesis: *de la India, de la China, de Indias o del Japón* que aluden en realidad a lejanos territorios de ultramar.

Para tratar de identificar la nacionalidad de las lacas que se describen en las fuentes escritas es preciso atender a sus características físicas, a pesar de que a menudo las definiciones son escuetas, múltiples y/o imprecisas, por lo que no permiten distinguir cualitativamente las obras.

Es posible que las primeras lacas que pasaron a engrosar las colecciones reales españolas, vía Portugal, fueran chinas¹⁰⁹¹, dado que los portugueses mantuvieron contactos con este pueblo desde muy pronto.

Un dato que podría indicar la preponderancia de las lacas chinas sobre las del Japón en estas primeras épocas en España, lo constituiría el hecho, anteriormente comentado, de que en 1584 Felipe II se asombrara ante ciertas obras de laca que le fueron regaladas por una embajada procedente de este último país, afirmando que eran muy diferentes de las piezas chinas que había visto con anterioridad. Esta circunstancia hace suponer que el monarca no estaba familiarizado con este tipo de producción¹⁰⁹², lo que podría significar que la circulación de los artículos de laca japonesa en nuestro país en el siglo XVI era más bien limitada.

Sin embargo, sabemos que España ya comerciaba con Japón, al igual que los portugueses lo hacían desde sus bases de la India, incluso en momentos previos a la llegada de los primeros allí en 1542, lo que podría suponer la entrada de piezas lacadas japonesas en nuestro país antes de dicha fecha¹⁰⁹³.

Según el profesor Olivier Impey los españoles ya proporcionaban a otros europeos lacas japonesas desde los primeros años del siglo XVII. Este autor indica que, tanto Holanda

¹⁰⁸⁹ Trnek, H., (2001), p. 62.

¹⁰⁹⁰ En el pasado, ciertas lacas extremo orientales se comercializaban a través de la India, desde la zona del golfo de Bengala y la costa Coromandel. De ahí que muchas de ellas se consideraran propias de este país. De Moura Carvalho, P., (2001 a), pp. 127-153. Jordão Felgueiras, J., (1999), p. 170. <http://www.colonialvoyage.com/eng/asia/india/goa/index.html> (consulta de Agosto de 2011). Martínez del Río de Redo, M., (1988), p. 79. Véase también cap. I de esta tesis.

¹⁰⁹¹ Véase García Fernández, M. S., (2003), p. 338.

¹⁰⁹² Impey, O., (2001), pp. 106, 109. Kawamura, Y., (2003 b), p. 215.

¹⁰⁹³ Kawamura, Y., (2003 b), pp. 214.

como Inglaterra, documentaron en una ocasión ventas de este tipo por parte de dos comerciantes españoles, señalándose incluso que uno de ellos era castellano¹⁰⁹⁴.

A los señalados factores que contribuyeron al ingreso de la laca nipona en territorio español: la llegada de los portugueses a Japón, la conquista de Filipinas por parte de España, con la fundación de Manila en 1571,¹⁰⁹⁵ y la anexión de Portugal a nuestro país en 1581, habría que añadir el inicio de la cultura *namban*.

En relación al contacto español con lacas japonesas, concretamente de este último estilo, contamos con la aportación de determinados investigadores que han arrojado luz sobre esta interesante parcela de la historia del arte que, además de fenómeno artístico puede considerarse como un hecho sociológico¹⁰⁹⁶. Estas piezas que llegaban aquí por la ruta portuguesa del Cabo de Buena Esperanza¹⁰⁹⁷, por la filipina¹⁰⁹⁸ o bien desde algún lugar de Europa en calidad de regalos diplomáticos, tuvieron gran predicamento en suelo español, como lo testimonian las abundantes referencias a ellas en los inventarios reales¹⁰⁹⁹, a pesar de ser escasas las que incluyen la palabra Japón¹¹⁰⁰, cuestión a la que venimos aludiendo en esta tesis.

A continuación exponemos un posible ejemplo de la admiración que llegaron a despertar las piezas *namban* en nuestro país en boca del cántabro Bernardino de Escalante. Quizá las palabras expresadas por él en 1577 a la hora de valorar el arte asiático que llegaba a la Península Ibérica aludieran a ellas:

¹⁰⁹⁴ Impey, O., (2001), pp. 106, 111.

¹⁰⁹⁵ La relación oficial española con Japón desde Filipinas comenzó en 1600. En 1604 el gobernador Acuña envió como legados a algunos franciscanos. En 1609, el inspector real Pedro de Baeza, después de haber vivido algunos años en Asia, recomendaba a Felipe III y al conde de Lemos el comercio con dicho país. Aguiló, M. P., (1999), p. 153.

¹⁰⁹⁶ Una de las principales contribuciones al estudio de las lacas *namban* en España se debe al mencionado proyecto de investigación "*Inventario y catalogación de arte japonés en museos e instituciones públicas y museos privados en España*", (HUM 2005-05188). En este sentido es de destacar asimismo la labor de los grupos de trabajo vinculados a universidades españolas anteriormente citados. También es de justicia reconocer la relevancia que tuvo la iniciativa llevada a cabo en 2012 entre el Museo Nacional de Artes Decorativas y el Ministerio de Cultura en torno a la investigación y conservación de las piezas orientales del museo. AAVV., *Investigación y conservación de obras de arte oriental del Museo Nacional de Artes Decorativas*. Ministerio de Cultura, Madrid, (2010).

<http://es.calameo.com/read/000075335e231ed00aef0> (consulta del Marzo de 2013).

Y no podemos eludir citar los estudios estilísticos e iconográficos llevados a cabo en obras *namban* desde los años noventa del siglo XX por parte de la profesora de la Universidad de Oviedo Yayoi Kawamura. En 2013 comisarió la mencionada exposición sobre lacas pertenecientes a esta corriente artística, celebrada en el Museo Nacional de Artes Decorativas, cuyo catálogo arroja nuevos datos sobre este tipo de producción y su relación con nuestro país. AAVV., *Lacas Namban...*, (2013).

¹⁰⁹⁷ Para Kawamura, la mayor parte de las mercancías llegaron a la Península por la ruta portuguesa, ya que la Compañía de Jesús, unida a los portugueses en su vía de expansión en Extremo Oriente, era el grupo dominante en Japón. Kawamura, Y., (2003 b), p. 213.

¹⁰⁹⁸ Mola, M., y Martínez Shaw, C., (2003 b), p. 16. Kawamura, Y., (2003 b), p. 213.

¹⁰⁹⁹ Aguiló, M. P., (1999), pp. 164, 165.

¹¹⁰⁰ Jordão Felgueiras, J., (1999), p. 170.

*...Especialmete la taracea que de alla viene, es tal, que yo tuue en mi poder un escritorio pequeño, y le mostre en Lisbona a do le compre, y en Seuilla a los ombres mas curiosos, y de mayor ingenio en todas las artes, que en estas ciudades al presente auia, y con gran admiración me dixerón, que en toda Europa no auia nadie que fe atreuesse a hazer, ni aun intentar la obra q en el auia...*¹¹⁰¹

Es probable que Escalante, desconociendo las lacas orientales, hubiera tenido en realidad entre sus manos un escritorio *namban* con aplicaciones geométricas de nácar que le recordaban a la taracea española¹¹⁰².

Por su parte, María de Austria ofreció al Convento de Las Descalzas Reales de Madrid en el momento de su ingreso en él en 1582, tras su llegada a España desde Alemania, un baúl¹¹⁰³ de laca *namban* que todavía se conserva allí y al que después haremos alusión. Dicha información fue aportada por un fraile denominado Juan de Carrillo en una relación de 1616 sobre el convento:

*...La magestad de la Emperatriz embio de Alemania, quatro relicarios con seis cabeças de diversos santos, y quando vino de allá, traxo a este mismo convento una grande arca bordada de oro y perlas, dentro de la qual está la cabeça, y el cuerpo santo de San Valerio Obispo de Treveris discipulo de san Pedro...*¹¹⁰⁴

Se ha dicho que la definición de este arca como *bordada de oro y perlas* podría aludir a la combinación entre motivos dorados y nácar, propia de la técnica *namban*, lo que supondría que Fray Juan Carrillo no estaba acostumbrado a ver lacas japonesas¹¹⁰⁵.

En este mismo documento hemos localizado otra cita que podría referirse asimismo a una arqueta *namban*, descrita de semejante peculiar manera. Este artículo fue entregado por Ana de Austria, cuarta esposa de Felipe II, e hija de María de Austria, a su tía Juana, fundadora del convento:

*...la misma Reyna doña Ana dio a su tia un cofrecito de oro y perlas dõde hay otras muchas reliquias...*¹¹⁰⁶

¹¹⁰¹ De Escalante, B., (Ed. cons. Universidad de Cantabria. Santander, 1991), p. 52.

¹¹⁰² Hemos considerado también la posibilidad de que Escalante se refiriera al tipo de piezas luso - indias con incrustaciones de nácar que se realizaban en Gujarat (India) en el siglo XVI como las que se conservan en el Monasterio de Las Descalzas de Madrid (N^{os} Inv PN: 00612591 y 00610923). Sin embargo al emplear éste el término escritorio para definir el artículo que compró en Lisboa consideramos que la suposición antedicha es más acertada. Ello se debe a que, como sabemos, los escritorios a semejanza de los españoles eran frecuentes dentro del estilo *namban*.

¹¹⁰³ Suelen recibir este nombre las arcas de tapa curvada. Rodríguez Bernis, S., (2006), pp. 38, 63.

¹¹⁰⁴ Carrillo, J., *Relación historica de la Real Fundacion del monasterio de las Descalças de s. Clara de la villa de Madrid*. Sánchez. Madrid, (1616), p. 50.
http://books.google.es/books?id=ZDk_AAAAcAAJ&pg=PA1&lpg=PA1&dq=Carrillo,+J.,+Relaci%C3%B3n+Hist%C3%B3rica+de+la+Real+Fundaci%C3%B3n&source=bl&ots=WYK_Co0QmK&sig=hAdmXCgeFruXgAuw_WjMPS6bZG8&hl=es&sa=X&ei=7LTvTqnyNMa2hQf7wPGNDg&ved=0CCEQ6AEwAA#v=onepage&q=arca&f=false Cfr. Kawamura, Y., (2013), pp. 324- 327. Impey, O., (2001), p. 110.

¹¹⁰⁵ García Sanz, A., y Jordán Gschwend, A., (1998), pp. 27, 28, 29, p. 36, nota 11. Kawamura, Y., (2013), pp. 324-327.

Como se ha dicho, los objetos *namban* podían ser, tanto de carácter civil como religioso. No obstante, gran parte de las piezas que nacieron con un objetivo civil acabaron sirviendo para fines religiosos. Este es el caso de numerosas arcas y arquetas que finalizaron custodiando reliquias, cuando inicialmente se concibieron para guardar en ellas objetos personales lo que, en ocasiones conllevó a transformaciones sustanciales en ellas, mientras que en otras permanecían inalterables¹¹⁰⁷.

Conviene precisar que los artículos que en mayor medida han sobrevivido en el tiempo se encuentran en recintos religiosos, gracias al hábitat en el que muchos de ellos han permanecido durante siglos; dentro de las dependencias de determinados monasterios, como los relicarios¹¹⁰⁸. Esto se debe a las favorables condiciones ambientales de dichas estancias para la conservación de las lacas, por lo general sometidas a pocas fluctuaciones ambientales y en donde la manipulación de los objetos expuestos es escasa.

No queremos dejar de señalar la particularidad de muchas de las obras *namban* que llegaban aquí a través de Nueva España, donde se enriquecían mediante cerraduras y otras guarniciones de plata e incluso con piedras de colores embutidas en ellas¹¹⁰⁹. Un ejemplo representativo al respecto lo constituiría el sagrario que se conserva en el Convento de San Juan de la Penitencia de Alcalá de Henares al que después aludiremos¹¹¹⁰.

Sin embargo, también es posible que las aplicaciones de plata que presentan algunas lacas *namban* se debieran al trabajo de artesanos españoles¹¹¹¹. Y no se descarta incluso que fueran auténticamente japonesas. Pero las lacas indias presentaban con frecuencia este tipo de accesorios, cuestión a tener en cuenta a la hora de tratar de identificar el origen de una laca adornada con este material en un texto concreto¹¹¹².

Por último, deseamos apuntar que, después de la corte, fueron Sevilla y Cádiz los lugares que antes iniciaron el contacto con las lacas asiáticas. Los estratégicos puertos

¹¹⁰⁶ Carrillo, J., (1616), p. 50.

¹¹⁰⁷ Véase Kawamura, Y., (2000), p. 82. Kawamura, Y., (2003 b), p. 213.

¹¹⁰⁸ Mola, M., y Martínez Shaw, C., (2003), p. 16.

¹¹⁰⁹ Aguiló, M. P., (1999), p. 168. Kawamura, Y., (2003 b), p. 222. Kawamura, Y., "Apuntes sobre el arte de *urushi* a propósito de un sagrario complutense" en Actas del XII Congreso del CEHA. Oviedo, (1998). Arias Estévez, M. R., "Sagrario Namban" en AAVV., *Orientando la mirada. Arte asiático en las colecciones públicas madrileñas*. Ayto. de Madrid. Madrid, (2009 b), pp. 106, 107. Kawamura, Y., (2000), p. 83.

¹¹¹⁰ Arias Estévez, M. R., (2009 b), p. 106.

¹¹¹¹ Kawamura, Y., (2000), p. 83. Y cabe señalar que no son pocas las obras de laca asiática que aún conservan dichos elementos, principalmente por haberse sometido a escasas manipulaciones al encontrarse reclusos en recintos religiosos. Este hecho constituye una excepción con respecto a lo que suele suceder con la mayor parte de los muebles antiguos que contaban con este tipo de aplicaciones en origen, los cuales se han visto desprovistos de ellos a través del tiempo a causa de su valor económico.

¹¹¹² Véase cap. II de esta tesis.

comerciales de estas dos ciudades se beneficiaron, desde fechas tempranas, de la regular llegada de ingentes cantidades de tales mercancías por el decisivo papel que desempeñaron en la ruta marítima de la nao de Acapulco¹¹¹³. El historiador Juan Antonio Frago nos habla en concreto de la presencia de mobiliario japonés en la ciudad hispalense desde el siglo XVII.

El material de archivo proporciona un abundante corpus documental sobre la presencia de las lacas asiáticas en nuestro país entre los siglos XVI y XVII. Nuestro estudio se ha centrado en la localización y recopilación de los datos que aluden a ello, en su clasificación cronológica y en el análisis de las citas, tratando de obtener información a través de las características físicas de los objetos: tipología, forma, materiales y decoración. En esta sección la información obtenida viene cotejada con los aportes bibliográficos existentes.

Como se ha dicho, durante el siglo XVI estas obras aparecen casi exclusivamente en los inventarios reales y de la alta nobleza. Podemos señalar a este respecto las relaciones de bienes de Isabel de Portugal, Juana de Austria¹¹¹⁴, María de Hungría¹¹¹⁵, Felipe II¹¹¹⁶, el príncipe don Carlos, Isabel de Valois o Margarita de Austria.

Asimismo, la costumbre de crear almonedas a la muerte de los altos dignatarios para la venta de sus bienes, excepto los bienes vinculados, facilitaría sin duda la adquisición de este tipo de objetos a las personas integrantes de otros estamentos sociales. En este sentido, tuvieron gran relevancia las almonedas de Isabel de Portugal, María de Austria, Juana de Austria, la realizada conjuntamente con los bienes de Felipe II y Ana de Austria, etc.

En el siglo XVII las lacas extremo orientales figuran en las relaciones de bienes de Felipe IV y de Carlos II. Pero, como se ha dicho, también forman parte del Patrimonio de la Iglesia y de la nobleza¹¹¹⁷.

2.1.1.1. Siglo XVI

Entre los objetos de laca extremo oriental más citados en el material de archivo del siglo XVI, se encuentran los instrumentos musicales, el mobiliario y otros artículos domésticos como las vajillas, también las piezas de carácter litúrgico. Sin embargo existen asimismo artículos que escapan a estas tipologías.

¹¹¹³ Frago Gracia, J. A., (1997), pp. 105, 108, 110.

¹¹¹⁴ Véase Aguiló, M. P., (1999), p.164. También García Fernández, M. S. "Muebles y paneles decorativos de laca en el siglo XVIII" en AAVV., *Oriente en Palacio. Tesoros Asiáticos en las colecciones reales españolas*. Patrimonio Nacional, Madrid, (2003), p. 338.

¹¹¹⁵ Entre las obras que pertenecieron a Juana de Austria o a María de Austria, se encontraban ciertos objetos que hoy en día se conservan en El Monasterio de la Encarnación y en Las Descalzas Reales, como un baúl que custodia las reliquias de San Valerio al que después nos referiremos. N° INV. PN: 00612585.

¹¹¹⁶ Rudolf, K., "Exotica bei Karl V., Philipp II und in der Kunstkammer Rudolfs II". *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums*. Viena, (2001), n° 3, 173-203.

¹¹¹⁷ De Moura Carvalho, P., (2001 b), p. 45.

En primer lugar se transcriben bajo estas líneas varias citas, procedentes del inventario *mortis causa* de Felipe II (1598-1612), referidas a instrumentos musicales¹¹¹⁸:

*...Quatro violones grandes, medianos y pequeños que van disminuyendo en grandor, hechos en la China: son de madera laqueada y la tapa de madera amarilla, todos con sus arquillos metidos en cajas de madera de la India, laqueados por de fuera de oro y negro y dentro colorado...*¹¹¹⁹

*...cinco violones grandes de la China, laqueadas de oro y negro, con las tapas de madera blanca, dorada a partes, con portezuelas sueltas y arquillos, laqueados de colorado tasados en 50 ducados...*¹¹²⁰

*...Un rabelico de madera, laqueado de colorado y oro, y la tapa de madera blanca dorada sin cuerdas ni portezuelas; es hecho en la China...*¹¹²¹

En cuanto a los artículos de uso doméstico, recogemos en primer lugar, una temprana anotación que alude a una escribanía de asiento que podría ser de laca extremo oriental. Procede de uno de los testamentos de la reina Isabel de Portugal redactado en el año 1529. Las escribanías eran cajas que contenían objetos para la escritura. Fueron muy utilizadas en nuestro país por estas épocas y con frecuencia se importaban de China o Japón¹¹²². Las que contaban con un pie se denominaban escribanías de asiento como la citada en uno de los inventarios de bienes de Isabel de Portugal del año 1529¹¹²³:

*...una escribanía de asiento de nacar con tres bisagras y una aldavica de oro...*¹¹²⁴

Esta clase de objetos figura asimismo en el inventario *postmórtem* de Felipe II:

*...Seis escribanías de asiento, cubiertas de laque negro, pintadas de oro y por de dentro coloradas, con cerradura, llave y guarniciones de latón, que embió de las Filipinas el Gobernador Guido de Lavazano. Tasadas en doce ducados...*¹¹²⁵

¹¹¹⁸ Sánchez Cantón, F. J., (1956-59).

¹¹¹⁹ Sánchez Cantón, F. J., (1959-59). Vol. 2, nº 4.224, pp. 262, 263. La cita podría aludir realmente a un violín o *erhu* chino. Estos instrumentos, de origen remoto, se componían de un cuello formado por una vara larga vertical en cuyo extremo se localizan dos clavijas para afinar, una caja de resonancia en la parte inferior y el arco, normalmente de bambú. Esta es también la opinión de Rudolf. Rudolf, K., (2001), nº 3, p. 187.

¹¹²⁰ Sánchez Cantón, F. J., (1959-59). Vol. 2, nº 4.225, p. 263.

¹¹²¹ Sánchez Cantón, F. J., (1956-59). Vol. 2, nº 4.226, p. 263. La cita alude a un rabel quizá también procedente de China.

¹¹²² Según Aguiló estos objetos se confeccionaron en China desde finales del siglo XVI. Véase Aguiló, M. P., "El coleccionismo de objetos procedentes de ultramar a través de los inventarios de los siglos XVI y XVII". Separata de Relaciones Artísticas entre España y América. Dpto de Arte Diego Velázquez. Instituto de Historia. CSIC. Madrid, (1990), p. 131.

¹¹²³ Véase Rudolf, K., (2001), nº 3, p. 186.

¹¹²⁴ Testamento de Isabel de Portugal. (AGS. PR. Caja 30. Doc. 11. Año 1529). Véase. Rudolf, K., (2001), nº 3, p. 186.

El contenido de la cita anterior indica claramente que las escribanías llegaron a España por la ruta de la nao de Acapulco, al ser enviadas por el que fuera gobernador de Filipinas entre 1572 y 1575, Guido de Lavazaris. Por la descripción que se hace de ellas, debían de ser muy similares a las de la anotación que transcribimos bajo estas líneas, procedente del mismo inventario:

*...Cinco escribanías de asiento, cubiertas de laque negro, pintadas de oro y por de dentro coloradas, con cerradura, llave y guarniciones de latón. Tasadas en diez ducados...*¹¹²⁶

En el material de archivo consultado se localizan asimismo escritorios extremo orientales inspirados en los europeos, cuyo origen se remonta al siglo XVI. Estos muebles, a los que nos hemos referido con anterioridad, servían para custodiar escritos y objetos preciados, adoptaban forma de caja y su fachada se encontraba compartimentada en cajones o gavetas y puertecillas¹¹²⁷. Podían cerrarse al frente con una tapa abatible, respondiendo al prototipo español más común¹¹²⁸, o mediante dos puertas, como la mayoría de los que se ejecutaban en Francia (*cabinet*), Inglaterra (*cabinet*) e Italia (*stipo*). Ambos modelos fueron imitados, tanto en China¹¹²⁹ como en Japón, si bien fue el tipo español el preferido para los ejemplares *namban*, resurgiendo el europeo tras la decadencia de esta corriente estilística. Por su parte, el escritorio de dos puertas era el habitual dentro de la producción china, aunque para Aguiló los más antiguos se basaban en modelos ibéricos¹¹³⁰.

Habitualmente estos ejemplares de Asia oriental suelen describirse en la documentación con los nombres españoles escritorio, contador, papelera o arquimesa, independientemente del modelo a que pertenezcan. Ejemplo de ello es el siguiente apunte del inventario de Felipe II a que nos estamos refiriendo, en el que se hace relación a dos escritorios de dos puertas al frente que, al parecer, se introdujeron en la Península Ibérica por la ruta de la nao de Acapulco.

*...Dos escritorios medianos, hechos en la China, colorados y dorados con dos puertas cada una, con cajones dentro unos caudales de latón, embiolo de las Filipinas el Gobernador Guido de Lavazaños...*¹¹³¹

¹¹²⁵ Sánchez Cantón, F. J., (1956-59). Vol. 2, nº 4.477, p. 287. Para Aguiló estas obras podrían proceder de las islas Ruykyu. Aguiló, M. P., (1999), pp. 157.

¹¹²⁶ Sánchez Cantón, F. J., (1956-59). Vol. 2, nº 4.478, p. 287.

¹¹²⁷ Para mayor información sobre escritorios véase Aguiló M. P., *El mueble en España. Siglos XVI y XVII*. CSIC/ Antiquaria. S. A. Madrid, (1993), p. 96, 97 y 98. También Ordóñez, C., “Muebles de los siglos XVI y XVII en el Museo Municipal de Madrid”. *Revista Villa de Madrid*, (1984), nº 81, pp. 28, 29. Rodríguez Bernis, S., (2006), p. 162.

¹¹²⁸ El nombre bargueño, con el que viene denominado vulgarmente en la actualidad esta tipología, no se registra en la documentación.

¹¹²⁹ Para Aguiló los escritorios extremo orientales más antiguos eran chinos Aguiló, M. P., (1999), p. 164.

¹¹³⁰ Aguiló, M. P., (1999), p. 164.

¹¹³¹ Sánchez Cantón, F. J., (1956-59). Vol. 2, nº 4. 471, p. 286.

En las siguientes líneas transcribimos la información contenida en una carta de 1573 que el embajador de Portugal, Juan Bargas, dirige al monarca español, en la que se refiere a unos escritorios que el rey de Portugal regaló a Felipe II:

*...Mucho he holgado pareciese bien a su Mag. los escritorios y otras bugerias q. con ellos yvan...*¹¹³²

En 1574 Felipe II agradece al rey del país vecino dichos regalos empleando los términos *escritorios* y *arquimesas*:

*...y las arquimesas y los scriptorios que con el me embiastes, os agradezco mucho que son tan airiosas y bien acabadas que he recibido con [tachado] mucho gusto...*¹¹³³

También encontramos en la documentación referencias a las mesas desmontables o de armar, en consonancia con la tradición europea medieval, abundan en los inventarios reales, siendo descritas en ellos con detalle¹¹³⁴. María Paz Aguiló dedica un apartado de su excelente publicación sobre mobiliario español entre los siglos XVI y XVII a estas mesas¹¹³⁵. Constan de uno o de dos tableros unidos entre sí por bisagras -a menudo de plata- para poderse plegar, y se apoyaban, cuando la ocasión lo requería, sobre unos soportes muy simples denominados bancos, aunque también los había de gran riqueza realizados en madera de ébano o incluso de plata. Con frecuencia, el tablero presentaba labores de oro, en ocasiones de tipo figurativo, sobre un fondo de laca oscuro. Y no era raro que contaran con aplicaciones de nácar.

Como veremos, son múltiples y divergentes las opiniones sobre el origen de muchas de las mesas de esta naturaleza que aparecen descritas en las fuentes documentales. A algunas incluso se les ha atribuido una procedencia novohispana. Isabel de Portugal poseyó varias, según testimonian sus relaciones de bienes. Ejemplo de ello sería la que se describe mediante el curioso sintagma *de la china de la yndia* en uno de sus inventarios:

*...Una mesa de la china de la yndia dorada toda de unos personajes e de negro...*¹¹³⁶

En otra relación de bienes de la reina redactada entre 1539 y 1542 se alude probablemente a la misma mesa de la cita anterior en dos ocasiones:

¹¹³² AGS. E. Leg. 391. Fol. 4. Cfr. Jordan Gschwend, A., y Pérez de Tudela, A., "Exotica Habsburgica. La casa de Austria y las colecciones exóticas en el Renacimiento temprano" en AAVV., *Oriente en Palacio. Tesoros Asiáticos en las colecciones reales españolas*. Patrimonio Nacional. Madrid, (2003 b), p. 38, nota 83.

¹¹³³ AGS. E. Leg. 388. Fol. 2.

¹¹³⁴ Véase Aguiló, M. P., (1999), p. 156, Aguiló, M. P., (1990), p. 133 y Rodríguez Bernis, S., (2006), pp. 232, 236.

¹¹³⁵ Aguiló, M. P., *El mueble en España. Siglos XVI y XVII*. CSIC/ Antiquaria. S. A. Madrid, (1993), p. 133.

¹¹³⁶ AGS. CSR. Leg. 67. Libro 3. Fol. 181 vº. (*Inventario de las ropas y alhajas de la Sra Emperatriz Isabel, fecho en Toledo, año 1539*).

*...Vendiose al conde de Olivares una mesa de la Yndia toda de unos personajes en quinze ducados...*¹¹³⁷

*...Cargose al dicho Pedro de Santa Cruz una mesa de la china de la Yndia dorada toda de unos personajes y de negro tasada en catorce ducados por el ynventario...vendiose a quinze ducados al gonde de Olivares...*¹¹³⁸

Sobre la procedencia de esta última mesa se han emitido diferentes opiniones. Así, en 1960 el historiador Juan Ainaud Lasarte defendió la nacionalidad china de la misma¹¹³⁹. Para María Paz Aguiló se trataría de una pieza oriental, aunque no determina su origen concreto¹¹⁴⁰. M^a José Redondo Cantera considera que es el primer mueble chino de importancia del que tenemos constancia en una residencia española¹¹⁴¹. Kawamura cree que, por tratarse de una laca de fondo negro con motivos dorados, podría ser japonesa y encontrarse decorada con *makie*¹¹⁴². Por último, Miguel Serrera relaciona esta mesa con la que aparece reseñada en el inventario del Palacio de los duques de Medina Sidonia de Sanlúcar de Barrameda del año 1568, transcrito por él en 1984, y le atribuye un origen mexicano¹¹⁴³. A su juicio, formaría parte de las piezas obsequiadas por Hernán Cortés a Carlos V. Asimismo estima que probablemente habría sido donada a los duques de Medina Sidonia por parte de la reina Isabel. En las siguientes líneas transcribimos la mención al mueble del inventario publicado por Serrera:

*...una mesa de la Yndia que era de la emperatriz pintada de oro e negro con muchas figuras de hombres a cavallo e arboles con pies de una armadura pintada de oro e negro que tiene de largo vara e sesma y de ancho una vara metida en una caxa pintada de verde...*¹¹⁴⁴

¹¹³⁷ AGS. CMC. 1^a. ép. Leg. 464. (Inventario de joyas y otros objetos de la recámara, todo tipo de objetos. Años 1539 y 1542). Cfr. Redondo Cantera, M. J., "Los inventarios de la emperatriz Isabel de Portugal" en AAVV., *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*. Fernando Villaverde ediciones. Coordinado por Fernando Checa. (2010), Vol. 2, p. 1868.

¹¹³⁸ *Ibidem* nota anterior.

¹¹³⁹ Ainaud Lasarte, J., "La copa afro portuguesa del Emperador". *Coloquio 7*. Lisboa, (1960). Cfr. Jordão Felgueiras, J., (1999), p. 170.

¹¹⁴⁰ Aguiló, M. P., (1993), p. 130. Aguiló, M. P., "El coleccionismo de objetos procedentes de ultramar a través de los inventarios de los siglos XVI y XVII". Separata de Relaciones Artísticas entre España y América. Dpto. de Arte Diego Velázquez. Instituto de Historia. CSIC. Madrid, (1990), p. 130.

¹¹⁴¹ Redondo García, M. J., (1999), p. 232.

¹¹⁴² Kawamura, Y., (2003 b), p. 216.

¹¹⁴³ Serrera, M., (1984). Vol. 2, pp. 438, 439. Elisa Vargasluna comparte la opinión de Serrera. Vargasluna, E., "El arte novohispano trasladado a España" en AAVV., *México en el mundo de las colecciones de Arte*. Nueva España I. Grupo Azabache. Sevilla, (1994), p. 2. Aguiló, M. P., (1990), p. 130. Redondo García, M. J. (1999), p. 232. Consúltase asimismo el cap. I de esta tesis.

¹¹⁴⁴ Serrera, M., (1984). Vol. 2, pp. 438, 439.

Para Serrera, las escenas de guerra que aparecían en la mesa representaban la propia conquista de México¹¹⁴⁵. Desafortunadamente, el hecho de que el mueble no se conserve en la actualidad nos impide decantarnos por alguna de las opiniones planteadas.

Del mismo inventario del Palacio de los duques de Medina Sidonia, Serrera cita otra mesa de características semejantes, probablemente de origen asiático aunque su procedencia exacta es incierta:

...[otra mesa] *de la Yndia de Portugal*¹¹⁴⁶ *dorada por de dentro con unos ramos dorados e aves sentados por ellos e por fuera algunas labores doradas...*¹¹⁴⁷

En opinión de Aguiló, la mesa de laca desmontable que figura en la cita que se expone a continuación, extractada del inventario de Isabel de Valois de 1568, se habría realizado en las islas Ryukyu. A juzgar por lo expresado en el texto, este mueble lo habría recibido la reina de su suegra la emperatriz Isabel de Portugal:

...una mesa de la India de Portugal que es la que dicen envío a S. M. la reina de Portugal, toda de oro y negro con sus tablas y unos pies con sus bancos de la misma labor con una escribanía de lo mismo...¹¹⁴⁸

Para Aguiló esta clase de mesas, que ella considera de laca china, se encontraban entre los muebles más apreciados aquí, al igual que en toda Europa y cree que lo más probable es que llegaran a nuestro país por la vía filipina¹¹⁴⁹. Por otra parte, compara las características del tablero descrito en la cita antedicha, con otro que se conserva en Viena, a su parecer de laca negra con motivos dorados¹¹⁵⁰.

Pues bien, este mueble formó parte en su día de la colección del Castillo de Ambras del archiduque Fernando II del Tirol (1529-1595)¹¹⁵¹ y constituye un referente de importancia en relación a las mesas de este estilo que se mencionan en los inventarios consultados, al ser la única pieza documentada que se conserva en la actualidad.

¹¹⁴⁵ Serrera, M., (1984). Vol. 2, pp. 444, 448.

¹¹⁴⁶ Como sabemos, la expresión *India de Portugal* suele referirse a Asia, contraponiéndose a la de la *India de Castilla*, es decir América.

¹¹⁴⁷ Serrera, M., (1984), Vol. 2, p. 450. Cfr. Véase Aguiló, M. P., (1990), pp. 130, 131 y Aguiló, M. P., (1999), pp. 156, 157. También Kawamura, Y., (2003 b), p. 216.

¹¹⁴⁸ AHN. Osuna. Leg. 1839-8. Fol. 23. Año 1568. Cfr. Aguiló, M. P., (1990), p. 131.

¹¹⁴⁹ Aguiló, M. P., (1999), p. 157.

¹¹⁵⁰ Cuando Aguiló emitió esta opinión la pieza se encontraba en el *Kunsthistorisches museum* de Viena. Años después se trasladó al (MAK).

¹¹⁵¹ Aguiló, M. P., (1999), p. 157. Esta mesa aparece citada en el inventario de dicho castillo redactado en 1596. Trnek, H., (2001), p. 48.

El tablero de Viena es de un color verde, oscurecido probablemente por el paso del tiempo, de manera que puede confundirse con el negro¹¹⁵². Se conoce como la mesa del cardenal¹¹⁵³ y hoy en día se custodia en el Österreichisches Museum für angewandte Kunst (Museo de Artes Aplicadas de Viena, MAK)¹¹⁵⁴. Constituye una de las lacas asiáticas más conocidas que existen y son múltiples las teorías sobre su procedencia. En los últimos tiempos ha sido identificada como de Asia Occidental y, en concreto de la India¹¹⁵⁵, pudiendo ser tanto de Golconda¹¹⁵⁶ como de Goa o de Cochim¹¹⁵⁷. Sin embargo, como se ha dicho, algunos estudiosos europeos del siglo XX le atribuyeron un temprano origen europeo¹¹⁵⁸.

En el MAK se estima que pudo haberse realizado en Cochim por artesanos chinos asentados allí, quizá fruto de un encargo por parte de comerciantes portugueses¹¹⁵⁹. Dicha atribución nos permite considerar que quizá las mesas cuya descripción en las fuentes documentales coincide con la estética de la del museo, pudieran tener su mismo origen.

En el inventario del príncipe don Carlos de 1568 figura doblemente una mesa de aspecto semejante al de las anteriormente mencionadas. Probablemente fuera asiática, aunque no somos capaces de determinar su origen concreto:

*...una mesa de madera de la Yndia cubierta de lacre y negro y encima dorada y pintada con clavazon dorada y las tiseras en que se pone tambien...*¹¹⁶⁰

¹¹⁵² De ahí la alusión de Aguiló al colorido negro de la mesa.

¹¹⁵³ Jordão Felgueriras, J., (1999), p. 171.

¹¹⁵⁴ N° Inv: 4958.

¹¹⁵⁵ Kawamura, Y., (2013), p. 257.

¹¹⁵⁶ Según Jordán Gschwend y Pérez de Tudela pudo haberse realizado en este lugar hacia 1575. Jordán Gschwend, A., y Pérez de Tudela, A., (2003), p. 43. De Moura Carvalho, P., (2001 a) p. 137. La atribución de la mesa a dicha región, capital del reino de la dinastía Quth Shahi, entre 1507 y 1589, se debe a su semejanza con ciertos tejidos propios de la zona. Morena, F., (2009), pp. 42, 43.

¹¹⁵⁷ AAVV., *Exotica. Os descobrimentos portugueses e as câmaras de maravilhas do renascimento*. Fundación Calouste Gulbenkian. Lisboa / Kunsthistorisches museum, Viena, (2002), pp. 51, 178, 179.

¹¹⁵⁸ Schlosser, J. V., *Die Kunst - und Wunderkammern*, Leipzig (1908), p. 64. Como ya se ha dicho, esta mesa fue descrita como italiana por Clifford Smith en 1916. Smith, C., "An italian lacquered table of the 17 th century" *Burlington Magazine* (Julio de 1916), n° 29. Como ya se ha apuntado en el cap. I de esta tesis, en su momento Hans Huth llegó a plantear que fuera veneciana, imitando los prototipos del Cercano Oriente. Huth, H., (1972), pp. 4, 5. Cfr. Morena, F., (2009), pp. 42, 43. Bourne, J., (1984), p. 173.

¹¹⁵⁹ La mesa está realizada con una madera denominada angelim (*Artocarpus. sp*) perteneciente a la familia de las moráceas que crece en el este y el sureste asiático. AAVV., *Exotica...*, (2002), p. 178.

¹¹⁶⁰ AGS. CMC, 1ª ép. Leg. 1050. Fol. 13. Año 1568. La mesa reseñada presentaba un soporte plegable en forma de tijera. Es decir; se encontraba constituido por dos montantes diagonales cruzados y articulados en la intersección. Para Jordán y Pérez de Tudela, el mueble podría haber pertenecido a un conjunto de piezas que importó de Macao Catalina de Austria y que regaló a su nieto el príncipe don Carlos hacia 1565. Jordán Gschwend, A., Pérez de Tudela, A., (2003), p. 29, p. 36, nota 32. Más adelante citamos unas sillas del mismo inventario, a juego con esta mesa, que podrían ser las conservadas en El Monasterio de El Escorial que se han atribuido a China, lo cual concuerda con el argumento de las autoras.

*...mas otra mesa de madera de la india cubierta de lacre negro y encima dorada y pinta (sic) y con clabazón dorada y las tixeras en que se pone vino de Portugal...*¹¹⁶¹

La expresión *vino de Portugal* de la cita antedicha indica que la mesa era asiática y también que se introdujo en España a través de la *via orientalis*¹¹⁶².

En el inventario de María de Hungría de 1558 se localizan dos mesas de similares características. La de la primera anotación presentaba un tablero de color verde y de forma circular, ovalada o poligonal en referencia al adjetivo ochavado¹¹⁶³. La mesa de la segunda cita, a pesar de lo expresado en la ella, no era de nácar, como veremos unas líneas más adelante:

*...Yten una mesa de nacar, ochavada, con visagras de plata e, por de fuera, de madera pintada de verde y su pie de madera negra con la [tachado] çincha o cadena de terciopelo azul...*¹¹⁶⁴

*...Yten una mesa pintada de naçar y en la haz della pintadas çiertas ymagines de oro y, en medio, un pedaço de paño berde, con las cantoneras e bisagras de los lados de hierro dorados, con su pie, y las cinchas de terciopelo negro con las evillas <de hierro> doradas...*¹¹⁶⁵

Las referencias a las mesas de las dos citas anteriores figuran asimismo en otro inventario de 1571 de los bienes recibidos por Juana de Austria de su tía María de Hungría. Y, a juzgar por lo indicado en la segunda anotación la mesa descrita en ella no era de nácar.

*...una mesa de nacar ochavada con visagras de plata y pie de fuera de madera pintada de verde, su pie de madera negra ques hebano con las çinchas y cadenas de terciopelo açul...*¹¹⁶⁶

¹¹⁶¹ AGS. CMC, 1ª ép. Leg. 1050. S/Fol. Año 1568.

¹¹⁶² No obstante, ya hemos visto como, para Aguiló, estas mesas llegaban aquí principalmente por la ruta filipina. Aguiló, M. P., (1999), p. 157.

¹¹⁶³ La palabra ochavado es definida por Covarrubias como un cuerpo de ocho ángulos. Covarrubias, S., (Ed. cons. Altafulla. Barcelona, 2003), p. 834. Sin embargo, por extensión también se empleaba para referirse a los elementos circulares u ovalados. Rodríguez Bernis, S., (2006), p. 341. Cabe señalar que solo se han localizado en la documentación alusiones a la forma ochavada de los tableros de este tipo de mesas, lo que podría significar que los que adoptaban esta silueta eran inusuales.

¹¹⁶⁴ AGS. CMC. 1ª ép. Leg. 1093. Fol. 123. (Inventario *postmórtem* de María de Hungría. Año 1558) Véase Van den Boggert, B., "María de Hungría, mecenas de las artes" en AAVV., *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*. Dirigido por Fernando Checa. Fernando Villaverde ediciones, (2010). Vol. 3, p. 2899. La alusión al color verde del tablero de esta mesa lo acerca estéticamente al del museo MAK de Viena.

¹¹⁶⁵ AGS. CMC. 1ª ép. Leg. 1093. Fol. 123. (Inventario *postmórtem* de María de Hungría. Año 1558). Véase Van den Boggert, B., (2010). Vol. 3, p. 2899. Aguiló, M. P., (1993), p. 133.

¹¹⁶⁶ AHPM. Prot. 455. Fol. 41 vº. (Inventario de bienes muebles recibidos por Juana de Austria: libros muebles, objetos artísticos, textiles. Año 1571). Aguiló, M. P., (1999), p. 158. Van den Boggert, B., (2010). Vol. 3, p. 2978.

*...una mesa de lacre de la china pintada y en la haz della pintada çiertas ymaxenes de oro y en medio un pedaço de paño verde con las cantoneras y bisagras de los lados de hierro dorado con su pie de hebano y las çinchas de terciopelo negro con hebillas de hierro doradas. Esta mesa es de la china no de nacar aunque el cargo diçe al principio ques (sic) de nacar y tiene una funda de cuero aforrada de terciopelo negro...*¹¹⁶⁷

Conviene indicar que la mesa de la primera cita del inventario de Juana de Austria figura claramente en el de su hermano Felipe II, redactado entre 1598 y 1612, en donde además se precisa que perteneció, en su día, a María de Hungría. Dicho dato nos permite establecer que este mueble, como muchos otros objetos que aparecen en su inventario, fue heredado por el monarca de la mencionada princesa¹¹⁶⁸. Por otra parte, a través de dicho documento, es posible conocer que el tablero era plegable, dada la expresión *en dos*, algo por otra parte, habitual en este tipo de mesas:

*...Una mesa, en dos, ochavada, cubierta de nácar con sus bisagras de plata y por su envés pintada de verde con banco de ébano y cinchas de terciopelo azul, que fue de la reina María...*¹¹⁶⁹

En el mismo inventario de Felipe II se localizan otras mesas de laca negra de idénticas características:

*...Otras mesa, en dos, cuadrada, de la China, cubierta de laque negro, pintada de oro de aves y otras cosas de la Yndia, con cantoneras y bisagras de hierro doradas por de fuera; con bancos de ébano y cinchas de terciopelo negro con hebillas de hierro doradas, con una funda de cuero negro forrada en terciopelo negro...*¹¹⁷⁰

*...Otra mesa, en dos, de la Yndia de Portugal, cubierta de laque negro, dorado y de colores, con diversos pájaros y animales y ramos; hendidas ambas tablas de largo a largo...*¹¹⁷¹

...Otra mesa de la Yndia, cubierta de laque negro, dorada, de paixases con diversas figuras de aves y con una cenefa a la redonda de figuras y mascarones dorados; con tres bisagras y cantoneras que parecen de plata; con bancos de lo mismo; de vara y

¹¹⁶⁷ AHPM. Prot 455. Fol. 41 vº. (*Inventario de bienes muebles recibidos por Juana de Austria: libros muebles, objetos artísticos, textiles*. Año 1571). Cfr. Van den Bogert, B. (2010). Vol. 3, p. 2978. Aguiló, M. P., (1993), p. 133.

¹¹⁶⁸ Véase. Sánchez Cantón, F. J., (1956-59). Vol. 2. Cfr. Van den Boogert, B. C., (2010). Vol. 3, p. 2791.

¹¹⁶⁹ Sánchez Cantón, F. J., (1956-59). Vol. 2, nº 4.535, p. 297. Cfr. Van den Boogert, B. C., (2010). Vol. 3, p. 2978. Aguiló, M. P., (1993), p. 133.

¹¹⁷⁰ Sánchez Cantón, F. J., (1956-59). Vol. 2, nº 4.536, pp. 297-298. Cfr. Aguiló, M. P., (1999), p. 158. Aguiló, M. P., (1993), p. 133.

¹¹⁷¹ Sánchez Cantón, F. J., (1956-59). Vol. 2, nº 4.538, p. 298. Según Kawamura esta mesa era de estilo *namban*. Kawamura, Y., (2013), p. 267, p. 293, nota 23. Aguiló, M. P., (1993), p. 133.

*siete dozavos de largo y bara y quarta de ancho. Esta mesa está cargada a Pedro del Yermo*¹¹⁷² *y así se descarga tiesta aquí...*¹¹⁷³

Por su parte, en el inventario y tasación de los objetos pertenecientes a la almoneda de los bienes de doña Juana de Austria que se organizó tras su muerte, redactado entre 1581 y 1588 se han localizado otras dos mesas. Probablemente ambas fueran plegables, si bien la anotación referida a la primera de ellas no lo especifica. El segundo mueble contaba, según la descripción, con unos bancos de tejido; es decir un soporte revestido de tela:

*...una mesa de la china pintada de oro y negro n° 18 tassada en 150 mar^{es}...*¹¹⁷⁴

*...otra mesa de la china pintada de oro y negro con un correon*¹¹⁷⁵ *en los bancos de texillo tasada en quince mil mar^{es}...*¹¹⁷⁶

A continuación se reseñan otras dos mesas que podrían ser semejantes a las anteriores. Figuran en un inventario del secretario de Felipe II, Antonio Pérez del año 1585 y representan una excepción por formar parte del ajuar doméstico de un personaje de la nobleza ya que, como se ha dicho, estos ricos objetos se han encontrado exclusivamente en las relaciones de bienes de la monarquía:

*...Una mesa de la Yndia buena con sus visagras de plata toda pintada de dorado sin pies...*¹¹⁷⁷

*...Una mesa de la yndia con sus pies...*¹¹⁷⁸

Como vemos, son reiteradas las alusiones en todas estas citas a las aplicaciones de plata, un material más empleado en la India y el sudeste asiático que en Extremo Oriente. Ante tal circunstancia cabe preguntarse si podría ser éste un motivo válido para suponer que algunos de estos objetos fueron fabricados en dicha zona del mundo.

De acuerdo con Aguiló, consideramos que el hecho de que en la actualidad se conserven escasos ejemplares de estas mesas podría deberse a que eran proclives al deterioro. Al

¹¹⁷² Sobrino del arquitecto Juan de Herrera, fue ayuda de cámara y aposentador mayor de Felipe II.

¹¹⁷³ Sánchez Cantón, F. J., (1956-59). Vol. 2, n° 4.539, p. 298. Este ejemplar debía de ser especialmente rico, pues contaba con un soporte de plata, al igual que sus herrajes. Resulta interesante conocer el hecho de que el tablero se encontraba bordeado por una cenefa, con mascarones dorados y otros elementos decorativos, similar a la del MAK de Viena, al que se ha aludido anteriormente.

¹¹⁷⁴ AGP. PC. Descalzas. Caja 4. Exp. 11.

¹¹⁷⁵ La palabra correon se refiere a una correa ancha y resistente. Rodríguez Bernís, S., (2006), p. 123. Probablemente este elemento serviría para mantener unidos los soportes de la mesa citada cuando ésta no se estaba utilizando.

¹¹⁷⁶ *Ibidem* nota anterior.

¹¹⁷⁷ AHPM. Prot. 989. Fol. 467. (*Inventario de los bienes y hacienda que se halló en las casas de campo del secretario Antonio Pérez*).

¹¹⁷⁸ *Ibidem* nota anterior.

hilo de esta cuestión, sabemos que el entallador Diego Trueno (1550-1594)¹¹⁷⁹, arregló una en Madrid durante el año 1594 para el marqués de Astorga, según consta en un memorial de este artesano¹¹⁸⁰. El análisis de la siguiente cita nos permite establecer que este mueble fue transformado por Trueno en una mesa tipo bufete¹¹⁸¹, a la que le aplicó unos fiadores de hierro definidos como *herramientas*:

*...una mesa que le truxeron de la China que della hiçe vn bufete y le puse herramientas y doralla y pintar lo que fue menester. Costóme las herramientas tres ducados de doralle otra, de pintar lo que fue menester, 16 rs; de mi trauajo que hiçe los pies del bufete y junté la tabla y asenté la erramienta, de todo veynte reales...*¹¹⁸²

En relación a lo expuesto estimamos que algunas de las mesas a las que nos venimos refiriendo podrían haberse realizado en la India o en otro lugar del sudeste asiático aunque, como en el caso de la mesa del MAK, la ejecución de las mismas pudiera atribuirse a artesanos chinos asentados en dicho territorio. Sin embargo no se descartan otras procedencias.

Entre los artículos domésticos lacados asiáticos que se localizan en la documentación destacan asimismo los muebles de asiento¹¹⁸³. Abundan aquellos plegables, definidos como de tijera¹¹⁸⁴, según los modelos occidentales importados en China y Japón, con frecuencia denominadas en nuestro país *sillas de caderas*, expresión quizá derivada del nombre portugués *cadeiras quebradizas*¹¹⁸⁵.

¹¹⁷⁹ Sobre Diego Trueno véase Aguiló, M. P., (1993), p. 434. También Agulló y Cobo, M., *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVII - XVIII*. Valladolid, (1978), p.161 y apéndice II de esta tesis.

¹¹⁸⁰ Aguiló, M. P., (1999), p. 158. En el mismo año de 1594, al fallecer Trueno, su viuda reclama 1.596 reales al marqués de Astorga por las obras ejecutadas para su servicio. Aguiló, M. P., (1993), p. 411.

¹¹⁸¹ El bufete es un prototipo de mesa española con tablero normalmente rectangular y cuatro patas unidas entre sí por chambranas o bien por fiadores o travesaños de hierro que se ajustan al envés del tablero. Estos últimos elementos se emplean principalmente en las mesas desmontables. Véase Rodríguez Bernis, S., (2006), pp. 68, 69, también Covarrubias, S., (Ed. cons. Altafulla. Barcelona, 2003), p. 243.

¹¹⁸² AHPM. Prot. 1240. Fol. 1107-10. (*Deuda y memorial de Diego Trueno de obras hechas para el marqués de Astorga*. Año 1594). Parece evidente que Trueno colocó unas patas y unos fiadores al tablero de esta mesa, realizado a base de dos tablas con el fin de transformarla en un bufete. El tablero plegable dejaría de serlo al fijarse entre sí las dos tablas que, probablemente en origen, habrían estado unidas por bisagras. Con respecto a la frase *pintar lo que fue menester*, si consideramos que aquí *pintar* es sinónimo de lacar, podemos suponer que la laca fue retocada por este artífice o por otro profesional a quien pudiera haberle encargado el trabajo.

¹¹⁸³ Véase Aguiló, M. P., (1999), p. 162.

¹¹⁸⁴ La silla de tijera es un asiento plegable constituido por cuatro montantes, rectos o curvos, cruzados dos a dos, en forma de equis. El respaldo está formado por su prolongación. Su origen se remonta a Egipto. Rodríguez Bernis, S., (2006), p. 308.

¹¹⁸⁵ Aguiló, M.P., (1999), pp. 161, 162. Slomann, V., "The indian period of European furniture". *Burlington Magazine*, (1934). Vol. 65, p. 210. Edwards, R., y Codrington K. de B., "The Indian period of European furniture-a reply ". *Burlington Magazine*, (1935). Vol. 66, p. 273.

Esta clase de asientos debieron de llegar muy pronto a España, como lo demuestra la siguiente alusión a dos sillas que figura en el inventario del príncipe don Carlos del año 1568:

...Mas dos sillas de la misma madera y labor que la dha mesa [de madera de la Yndia cubierta de lacre] ¹¹⁸⁶las quales estan en pieças para poderse armar... ¹¹⁸⁷

La descripción de las sillas de la referencia anterior nos indica que éstas eran desmontables, presumiblemente de tijera. Ciertos autores opinan que el príncipe don Carlos podría haberlos recibido de su tía abuela, Catalina de Austria¹¹⁸⁸. De hecho, hacia 1560 la reina portuguesa importó de Macao una serie de muebles¹¹⁸⁹, entre ellos varias sillas¹¹⁹⁰. Y parece ser que también regaló algunos asientos a la tercera esposa de Felipe II, Isabel de Valois¹¹⁹¹.

Es posible que las sillas de la cita expuesta hubieran sido incorporadas a la colección de Felipe II a la muerte de su hijo Carlos en 1568¹¹⁹² y quizá pudieran ser las que se conservan hoy en día en el Monasterio de El Escorial atribuidas a la China¹¹⁹³. Si éste fuera realmente su origen, la mesa a juego con ellas anteriormente citadatendría idéntica procedencia.

La siguiente mención procede asimismo del inventario de don Carlos y creemos que se refiere a las sillas de la referencia anterior. Si estuviéramos en lo cierto, la alusión a Portugal reforzaría la tesis precedentemente expuesta acerca de la vía de transmisión de los asientos, por medio de la reina portuguesa hasta llegar a manos del príncipe:

...mas dos sillas de madera de la india cubiertas de lacre negro y estan en piecas poder se armar y son [...] de la mesa de la partida antes desta [...] bino de Portugal... ¹¹⁹⁴

¹¹⁸⁶ El texto se refiere a una mesa de laca del mismo inventario que hemos citado anteriormente, p.

¹¹⁸⁷ AGS. CMC. 1ª ép. Leg. 1050. Fol. 13. Cfr. Jordán Gschwend, A., y Pérez de Tudela, A., (2003), p. 36, nota 32.

¹¹⁸⁸ Aguiló, M. P., (1999), p. 162. Jordán Gschwend, A., Pérez de Tudela, A., (2003), p. 29.

¹¹⁸⁹ Jordán Gschwend, A., y Pérez de Tudela, A., (2003), p. 29.

¹¹⁹⁰ Aguiló, M. P., (1999), pp. 161, 162.

¹¹⁹¹ Jordán Gschwend, A., y Pérez de Tudela, A., (2003), pp. 29, 30.

¹¹⁹² Aguiló, M. P., (1999), p. 162. Jordán Gschwend, A., y Pérez de Tudela, A., (2003), p. 30.

¹¹⁹³ N° Inv PN: 10014156. Véase Jordán Gschwend, A., y Pérez de Tudela, A., (2003), pp. 29-30. La foto de una de estas sillas, datada sin embargo en 1570, es publicada por Valladares. Valladares, R., “Fenicios pero romanos. La unión de las Coronas en Extremo Oriente”, en AAVV., *Oriente en Palacio. Tesoros Asiáticos en las colecciones reales españolas*. Patrimonio Nacional, Madrid, (2003), p. 121. Consúltase asimismo Medley, M., “Una silla plegable del siglo XVI en el Monasterio de El Escorial”. *Reales Sitios*. (1985), pp. 65, 66, 67. AAVV., *Exótica...*, (2002), pp. 224, 225. También Aguiló, M. P., (1999), pp. 161, 162.

¹¹⁹⁴ AGS. CMC. 1ª ép. Leg. 1050. S/Fol.

En este inventario se recogen otros asientos de similares características:

*...una silla de madera de la india con lacre negro q. aze pintura en diferentes partes...*¹¹⁹⁵

Otra silla plegable del mismo estilo se localiza en la relación de bienes de Felipe II a que nos venimos refiriendo:

*...Una silla de caderas hecha en la Yndia, los palos de laque negro, dorados; con asiento y respaldo de red de yerba de la Yndia...*¹¹⁹⁶

Para concluir con las alusiones a los asientos lacados orientales que figuran en la documentación del siglo XVI, nos remitimos a una noticia sobre la reparación de una silla que forma parte de los gastos de furriera de la Casa Real de Diciembre de 1588:

*...por aderezar...una silla de la Yndia...*¹¹⁹⁷

Otros objetos lacados que aparecen con frecuencia en la documentación del siglo XVI son las bandejas. Veámos algunos ejemplos que figuran en el inventario *mortis causa* de Felipe II¹¹⁹⁸. Desconocemos el origen de la primera pieza reseñada:

*...Una bandeja de la China, negra, laqueada de colores por de fuera y de dentro cubierta de nácar sobre negro, que tiene cinco dozabos de ancho. Tasada en doscientos reales...*¹¹⁹⁹

Como apunta Kawamura, las dos siguientes bandejas podrían ser de estilo *namban*¹²⁰⁰.

*...Otra bandeja de la India, laqueada de negro, con ramos de oro y dos gallos de oro y colores; tienen de diámetro tres cuartas. Tasada en cincuenta reales...*¹²⁰¹

*...Otra bandeja de la India, laqueada de negro, con ramos y hojas y pájaros de oro y colores; tiene de diámetro tres cuartas. Tasada en cincuenta reales...*¹²⁰²

También abundan en las fuentes del siglo XVI los contenedores de distinto tamaño destinados a usos variados. Suelen definirse principalmente como cofres, arcas, arquetas

¹¹⁹⁵ *Ibidem* nota anterior.

¹¹⁹⁶ Sánchez Cantón, F. J., (1956-59). Vol. 2, nº 4.549.

¹¹⁹⁷ AGP. AG. Leg. 895. Año 1588.

¹¹⁹⁸ Vease Rudolf, K., (2001), nº 3, p. 186.

¹¹⁹⁹ Sánchez Cantón, F., (1956-1959), Vol. 2, nº 4.506, p. 289.

¹²⁰⁰ Kawamura, Y., (2013), p. 267, p. 293, nota 23.

¹²⁰¹ Sánchez Cantón, F. J., (1956-59). Vol. 2, nº 4.510, p. 290. La representación de gallos de vistosos plumajes es muy frecuente dentro del estilo *namban*.

¹²⁰² Sánchez Cantón, F. J., (1956-59). Vol. 2, nº 4.511, p. 290.

o cajas. De una de las almonedas que se crearon a la muerte de la emperatriz Isabel de Portugal, entre 1539 y 1541, aportamos la siguiente cita:

*...una arca India negra y dentro della un açafate bandeja de la yndia...*¹²⁰³

En otra relación de bienes de Isabel de Portugal redactada entre 1539 y 1542, se mencionan algunos contenedores que, por su descripción, podrían englobarse dentro de la producción de laca oriental:

*...Un cofre de la China mocho tunbado (sic) con unas aldavitas quebrado tasado en tres ducados por el ynventario con un candadico de plata e las aldavitas son de laton. Vendiose al qonde de Olivares...*¹²⁰⁴

El cesto referido en el siguiente apunte, procedente del mismo inventario, podría responder a la técnica de laca sobre tejidos vegetales denominada en Japón *rantai shikki*, muy difundida por distintos ámbitos geográficos de Asia, tal y como se ha indicado ya en esta tesis:

*...Un cestico de rred de dos medios fecha en la Yndia barnizado de negro e dorado e con unas rrodezicas doradas tasado en dos ducados por el ynventario. Vendiose al qonde de Olivares en dos ducados...*¹²⁰⁵

Los ejemplos de contenedores que transcribimos a continuación proceden del inventario *postmórtem* de Felipe II¹²⁰⁶. Según Kawamura los de las dos primeras citas son *namban*¹²⁰⁷. Evidentemente el motivo del hombre desquijarando un tigre presente en la caja de la segunda de ellas es recurrente en este estilo. Por nuestra parte consideramos que las cajas apiladas de la primera cita podrían conformar un *jubako*¹²⁰⁸.

*...Dos cajas de bandeja, redondas, con sus tapadores que entra una en otra, laqueadas por de fuera de oro y negro con pájaros y ramas y por de dentro de negro con unas yerbas pintadas; tiene la mayor una tercia y tres dedos de diámetro. Tasadas en diez ducados*¹²⁰⁹.

¹²⁰³ AGS. CMC. 1ª ép. Leg. 550. (Almoneda *postmórtem* de Isabel de Portugal, todo tipo de objetos. Años 1539-1541). Cfr. Redondo Cantera, M. J., (2010). Vol 2, p. 2019.

¹²⁰⁴ AGS. CMC. 1ª ép. Leg. 464. (Inventario de joyas y otros objetos de la recámara, todo tipo de objetos, Años 1539-1542). Cfr. Redondo Cantera, M. J., (2010). Vol. 2, p. 1867.

¹²⁰⁵ *Ibidem* nota anterior.

¹²⁰⁶ Sánchez Cantón, F. J., (1956-59). Vol. 2.

¹²⁰⁷ Kawamura, Y., (2013 a), p. 267, p. 293, nota 23.

¹²⁰⁸ Como se ha dicho, los *jubakos* solían conformarse por cajas apiladas y cuando éstas se insertaban en otra caja para su transporte y se acompañaban de compartimentos destinados a ubicar recipientes para comer y beber se denominaban *sagejubakos*.

¹²⁰⁹ Sánchez Cantón, F. J., (1956-59). Vol. 2, nº 4.496, p. 288.

*...Otra caja redonda, con tapador, como la dicha, que tiene una tercia menos dos dedos de diámetro, y por dentro unos ramos de oro y en el tapador, por de fuera, un hombre desquijarando un tigre. Tasada en diez y seis reales*¹²¹⁰.

Es muy probable que la caja que se describe a continuación fuera china. La frase *redecilla de azero* podría referirse a las rejillas metálicas que cubrían algunas aberturas presentes en cajas de esta nacionalidad¹²¹¹, como las conservadas en la Iglesia de Santa María de la Sey en Valeria (Cuenca) de hacia 1600 (dinastía Ming)¹²¹² (fig. 7):

*...Una caja laqueada de la Yndia, en dos, que entra una en otra, guarnecida los cantos de plata, pintada por de fuera con ramos y hojas de oro y plata; en la una dos chapas y encima de cada una una redecilla de azero y con una sortija; que de cada una asse un cordón de seda de colores, envuelta en dicha caja en dos fundas, la una de velo morado de seda y la otra de lienzo de caniquí verde pintado de amarillo, forrado en tafetán blanco y verde y esto metido en otra caja de madera del mismo tamaño; que tienen de largo vara y sesma y una tercia de ancho con su candado y llave...*¹²¹³

Quizá la caja de la siguiente referencia consistiera en un *fubako* destinado a la custodia de cartas por la frase *parecen portacartas de la Yndia*. Los *fubakos* son contenedores alargados, que cumplían esta función. En ellos la tapa cubre completamente el contenedor propiamente dicho, de ahí la frase de la cita *metida en otra caja de madera*.

*...Otra caja como la contenida en la partida antes desta, que tiene de largo dos tercias y una ochava de ancho, metida en otra caja de madera de la Yndia, laqueada de colorado, con su cerradura sin llave, que ambas parecen portacartas de la Yndia...*¹²¹⁴

Las cuatro piezas de las citas, del mismo inventario, que se exponen bajo las siguientes líneas se describen como *de la China*, y para Aguiló lo son efectivamente¹²¹⁵. Desde luego su cromatismo se acerca más a la producción china, habitualmente más colorista, que a la japonesa:

*...una caja de la China de más de una cuarta de alto y una tercia de diámetro, laqueada de colorado por dentro y por fuera y negro menudo. Tasada en doce reales...*¹²¹⁶

¹²¹⁰ Sánchez Cantón, F. J., (1956-59). Vol. 2, nº 4.497, p. 289.

¹²¹¹ En opinión del historiador Felix de la Fuente, estas aberturas servían para ventilar los alimentos que solían contenerse en este tipo de cajas, en su mayoría consistían en frutas. (Información oral aportada por Felix de la Fuente. Junio de 2015).

¹²¹² AAVV., *La moda española en el siglo de oro*. Museo de Santa Cruz. Toledo, (2015), p. 294.

¹²¹³ Sánchez Cantón, F. J., (1956-59). Vol. 2, nº 5.061, p. 379. Cfr. Aguiló, M.P., (1999), p. 163.

¹²¹⁴ Sánchez Cantón, F. J., (1956-59). Vol. 2, nº 5.062, p. 379.

¹²¹⁵ Aguiló, M. P., (1999), p. 163.

¹²¹⁶ Sánchez Cantón, F. J., (1956-59). Vol. 2, nº 5. 091, p. 383. Aguiló, M. P., (1999), p. 163.

...Una caja de la China ochavada pequeña, por de dentro de negro y de fuera de colorado y oro, con un apartamento dentro. Tasada en cuatro reales...¹²¹⁷

...Otra caja de madera de la China, laqueada de colorado, y por de dentro con ramos y pájaros y por de fuera de colorado y amarillo, de una tercia de diámetro. Tasada en ocho reales...¹²¹⁸

...Una caja de madera negra de la China de hechura de urna, laqueada de negro, con unas flores coloradas con su tapador y seis redecillas en él y otras seis en el cuerpo de ella. Tasada en cuatro reales...¹²¹⁹

Consideramos que la caja de la cita antedicha podría semejarse asimismo a las chinas de la Iglesia de la Sey de Valeria, a que nos hemos referido anteriormente, tanto por su forma de urna como por las rejillas metálicas, definidas como *redecillas*, de la tapa y el cuerpo como las conservadas en esta parroquia¹²²⁰.

Las tres cajas del apunte que exponemos bajo estas líneas podrían presentar motivos de madera tallada (*descubierta la madera a partes que hace labor*). Si estuviéramos en lo cierto se les podría atribuir un origen indio, ya que en este territorio era frecuente la combinación entre laca y talla de madera en una misma pieza. Por su parte, la que se describe en la segunda cita podría corresponder a una arqueta *namban* por la denominación *arquilla*. Como sabemos, esta era una tipología muy extendida dentro de dicha corriente estilística:

...Tres cajas de bandeja de la India redondas con sus tapadores, laqueadas por dentro de verde y por de fuera de colorado y negro, de labor, descubierta la madera a partes que hace labor; tiene la mayor media vara menos dos dedos de diámetro. Tasadas en cuarenta reales...¹²²¹

...Una caja cuadrada como arquilla, con una pieza dentro de madera, laqueada de negro, con su tapador, de cinco dozavos de largo y una cuarta de ancho. Tasada en cuatro reales...¹²²²

Siguiendo con los contenedores, aludiremos ahora a tres objetos litúrgicos localizados asimismo en el inventario *mortis causa* de Felipe II. Se tratan de un hostiario¹²²³

¹²¹⁷ Sánchez Cantón, F. J., (1956-59). Vol. 2, nº 5. 096, p. 384. Aguiló, M. P., (1999), p. 163.

¹²¹⁸ Sánchez Cantón, F. J., (1956-59). Vol. 2, nº 5. 100, p. 384. Aguiló, M. P., (1999), p. 163.

¹²¹⁹ Sánchez Cantón, F. J., (1956-59). Vol. 2, nº 5. 106, p. 385. Aguiló, M. P., (1999), p. 163.

¹²²⁰ AAVV., *La moda española ...*, (2015), p. 294.

¹²²¹ Sánchez Cantón, F. J., (1956-59). Vol. 2, nº 4.498, p. 289.

¹²²² Sánchez Cantón, F. J., (1956-59). Vol. 2, nº 5.097, p. 384.

¹²²³ Los hostiarios, destinados a guardar la Sagrada Forma, solían confeccionarse para los misioneros de la Península Ibérica afincados en Japón quienes los traían consigo, cuando regresaban a su tierra. Como se ha dicho, muchos de ellos acabaron en las sacristías de conventos y parroquias y todavía podemos ver algunos en dichos recintos religiosos. Por lo general adoptaban forma circular y se cerraban mediante una

probablemente de estilo *namban* y dos oratorios, quizá de tipo *butsudan*¹²²⁴, también japoneses, tal y como se indica en las siguientes citas:

*...Una cajuela de la India, redonda, con su tapador, de hechura de ostiario, laqueada de negro y oro, por de dentro unos ramos de oro en el suelo y tapador; tiene una cuarta de diámetro. Tasadas en cuarenta reales...*¹²²⁵

...una caxa de madera de la Yndia con dos puertas a manera de oratorio quadrada de una vara de alto y dos tercias de ancho y otras dos de hueco con un caxon en lo bajo, forrado por dentro en papel y por fuera laqueado de negro guarnecido de chapas de laton cincelado y dorado que vino del Japón tiene un pie de ébano en triángulo con tres bolas y su balaustre con sus molduras y encima una pieza redonda en que encaxa el oratorio. Tasado todo en 100 ducados, 37.500-Recibidos/Cargado en el género de lo vendido en la almoneda, a pliego... 398.¹²²⁶

*...Otra caxa como la dicha, que no tiene pie. Tasada en 40 ducados, 15.000...*¹²²⁷

La primera obra citada contaba con una base triangular, la cual según Kawamura, probablemente fue añadida en España para adaptar el objeto a nuevos usos dentro de la corte. Para dicha autora los dos artículos pudieron haber formado parte de los regalos que recibió el gobernador japonés Toyotomi Hideyoshi del virrey de Goa, a través del jesuita Alessandro Valignano y que, en 1594 serían enviados a Felipe II¹²²⁸.

Entre los objetos domésticos asiáticos localizados en la documentación podemos destacar un peso que pudo haber pertenecido a la reina Isabel de Portugal. Figura en el mencionado inventario de 1568, recogido por Miguel Serrera, de los bienes del palacio de los duques de Medina Sidonia en San Lucar de Barrameda:

*...Un peso de la Yndia que era de la emperatriz de seys pieças de madera pintadas de oro e negro con hombres a cavallo e a pie con sus valanças de açofar pendientes de unas cadenillas delgadas...*¹²²⁹

tapa. Se produjeron masivamente dentro del estilo *namban* y, en ellos a los motivos geométricos y naturalistas típicos del estilo *namban*, se unían otros religiosos.

¹²²⁴ Los oratorios portátiles de uso doméstico constituían una tipología habitual del siglo XVI que se mantuvo al menos durante las tres centurias siguientes. Se realizaron en muchos lugares de Asia y aparecen reiteradamente en los inventarios españoles. Los *butsudan* budistas tenían forma de templete y encerraban un icono religioso, de origen indio. Con la difusión del budismo su uso se extendió por China, Corea y Japón. Vease De Moura Carvalho, P., (2001 a), p. 153. En el Convento de la Encarnación de Madrid se conserva un oratorio de procedencia incierta al que nos referiremos más adelante.

¹²²⁵ Sánchez Cantón, F. J., (1958). Vol. 2, nº 4.499, p. 289.

¹²²⁶ Sánchez Cantón, F. J., (1958). Vol. 2, nº 4.900, p. 349. Cfr. Aguiló, M. P., (1999), pp. 162, 163.

¹²²⁷ Sánchez Cantón, F. J., (1958). Vol. 2, nº 4.901, p. 349. Cfr. Aguiló, M. P., (1999), pp. 162, 163.

¹²²⁸ Kawamura, Y., (2013), pp. 267, 268, p. 293, nota 23.

¹²²⁹ Serrera, J. M., (1984), p. 448. Según Serrera este peso era americano. Serrera, J. M., (1984), pp. 438, 439.

En efecto, es muy probable que este peso hubiera formado parte de los bienes de la emperatriz, tal y como han apuntado ciertos autores, dado que existe un objeto definido de forma similar en el registro de sus bienes redactado entre los años 1539 y 1542¹²³⁰:

*...una caxa dorada embarnizada y dentro della un peso de balanças echo en la Yndia de Portugal en diez ducados...*¹²³¹

Un artículo de las mismas características figuraba en el inventario *postmórtem* de Felipe II¹²³²:

*...Un peso de balanzas de la China, brazo y balanzas de latón, en una caxa cubierta de laque colorado, con dos brazos de que está colgado el dicho peso y un caxon que entra y sale, con trece piezas de latón que son pesas de la China. No son de ningún provecho y así no se tasan...*¹²³³

Por último, transcribimos dos referencias a biombos procedentes del mismo inventario:

*...Un biombo de Charol de nueue Ojas de a tres Uaras de altto Cada Una y es de la Yndia...*¹²³⁴

*...Un biombo de charol de nueue ojas de a tres Varas de altto Cada Vna y es de la Yndia...*¹²³⁵

Los biombos eran objetos domésticos, de tradición oriental, considerados, como apunta Martínez de Redo, grandes obras del arte universal¹²³⁶. Para Aguiló constituyen además una de las mayores aportaciones, dentro del contexto del mobiliario, a la sociedad europea¹²³⁷. En Japón desempeñaban una importante función decorativa dentro de los interiores domésticos. En un principio constituyeron regalos por parte de las autoridades niponas a los religiosos de la Compañía de Jesús. Se empezaron a importar en España durante el reinado de Felipe II. A menudo se realizaban a pares¹²³⁸ y la mayor parte de ellos eran lacados, aunque también los había de tela¹²³⁹ o de otros materiales.

¹²³⁰ Redondo Cantera, M. J., (1999). p. 232. Vargasluna, E., (1994), p. 3.

¹²³¹ AGS. CMC. 1ª ép. Leg. 464. (Inventario de joyas y otros objetos de la recámara, todo tipo de objetos. Años 1539 y 1542). Cfr. Redondo Cantera, M. J., (2010). Vol. 2, p. 1.868.

¹²³² Sánchez Cantón, F. J., (1956-59).

¹²³³ Sánchez Cantón, F. J., (1956-59). Vol. 2, nº 4.849, p. 343.

¹²³⁴ Fernández Bayton, G., (1975). Vol. 1, nº 985, p. 118.

¹²³⁵ Fernández Bayton, G., (1975). Vol. 1, nº 1.039, p. 124.

¹²³⁶ Martínez de Redo, M., (1988), p. 81. Pichardo, A. P., (2009). Ruiz, A., (2004), p. 341. Sobre el término biombo véase Frago Gracia, J. A., (1997), p. 108.

¹²³⁷ Aguiló, M. P., (1990), p. 132.

¹²³⁸ Aguiló, M. P., (2005), p. 528.

¹²³⁹ Rodríguez Bernis, S., (2006), p. 64.

Entre los objetos asiáticos lacados que formaron parte de los ajuares domésticos españoles del siglo XVI, no podemos dejar de mencionar los abanicos chinos y japoneses, introducidos aquí, en gran parte, desde la corte portuguesa. Fueron muy apreciados por las élites femeninas y se consideraban símbolos de prestigio social.

De hecho, nos es raro verlos en retratos de personajes femeninos españoles de la época, como el de autor anónimo de María Manuela de Portugal, pintado entre 1543 y 1545, antes de sus desposorios con Felipe II, conservado en el Museo del Prado¹²⁴⁰ o el de una dama desconocida retratada por Sánchez Coello, existente en la misma colección¹²⁴¹.

2.1.1.2. Siglo XVII

Durante esta centuria, la circulación de lacas asiáticas en nuestro país se mantiene viva. Por lo que se refiere a Japón, como desde 1639 los únicos europeos que oficialmente mantenían tratos mercantiles con este país eran los holandeses, estos objetos se comercializaban aquí, al igual que el resto de Europa, principalmente a través de Holanda. Sin embargo, gran parte del tráfico de lacas seguía llegando de forma subterfugia al puerto de Sevilla, junto al resto de los artefactos exóticos, a través del galeón de Manila.

Pero, a finales del siglo XVII, se produce en todo el continente europeo una drástica reducción de las importaciones de laca japonesa debido, entre otras cosas, a su alto precio. Ello conduce a que éstas fueran siendo sustituidas por las chinas, al ser más económicas y a veces incluso por falsificaciones de laca nipona realizadas por artífices chinos¹²⁴².

Como ya se apuntó en el capítulo I de esta tesis, a partir del cambio de clientela europea, en estos momentos las lacas japonesas de exportación adoptan un estilo diferente del *namban*, que respondía al gusto de holandeses y británicos¹²⁴³. Dicho estilo, denominado pictórico recurría a la estética tradicional extremo oriental y también en gran parte al *makie*¹²⁴⁴. El resultado eran artículos poco ornamentados, en los que se limitan los repertorios vegetales del período *namban*. Ahora con frecuencia los motivos

¹²⁴⁰ N° Inv: P04019. Según Jordan Gschwend y Beltz, esta dama introdujo en Madrid el uso del abanico. Jordan Gschwend, A., y Beltz, J., *Elfenbeine aus Ceylon: Luxusgüter für Katharina von Habsburg, (1507-1578)*, Museo Rietberg. Auflage, (2010), p. 105. Véase Ezquerro del Bayo, J., *Exposición de El Abanico en España*. Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona, (1920), p. 21. La utilización de los abanicos, como accesorios imprescindibles de la indumentaria femenina, se extendería a través de Portugal y España al resto de Europa gracias a la estrecha vinculación entre los miembros de la casa de Austria. Jordán Gschwend, A., “Los primeros abanicos orientales de los Habsburgo,” en AAVV., *Oriente en Palacio. Tesoros Asiáticos en las colecciones reales españolas*, Patrimonio Nacional. Madrid, (2003 a), p. 267-270, p. 274, fig. XV. 3.

¹²⁴¹ N° Inv: Po 1142. Véase Jordán Gschwend, A., (2003 a), p. 273, fig. xv. 2.

¹²⁴² En estos momentos se logra incluso una técnica similar a la del *makie* con polvos metálicos más gruesos que los aplicados en Japón. Kawamura, Y., (2003 b), p. 222.

¹²⁴³ Ninguno de estos dos pueblos llegó a apreciar demasiado las obras *namban*. De hecho, no faltaron las que se desmantelaron para revestir gabinetes de laca o muebles de estilo europeo. Esta práctica también se desarrolló en España en el siglo XVIII. Véase apéndice III de esta tesis.

¹²⁴⁴ Consúltase cap. II de esta tesis.

decorativos adoptan relieve, incorporan figuras humanas, lo que supone una novedad con respecto al pasado¹²⁴⁵. Por su parte, en China se produce asimismo una tendencia de vuelta a la tradición en la producción destinada a la exportación.

Entre los objetos orientales lacados más valorados en Europa en estos momentos seguían encontrándose los biombos. A menudo respondían a los gustos occidentales impuestos, en múltiples casos, por comerciantes novohispanos que acudían a Extremo Oriente con modelos de representación europeos, con el fin de que fueran copiados en aquellos destinados a la exportación.

También tuvieron una notable acogida en este siglo los muebles, un amplio bagaje de contenedores de laca y los abanicos de varillaje lacado. Por estas fechas los abanicos se importaban ya masivamente en este continente desde China¹²⁴⁶, Japón y las islas Ryukyu. Como en épocas precedentes, algunos retratos femeninos de la época arrojan luz sobre este hecho. Así, en el cuadro de María Luisa de Orleans pintado por Carreño de Miranda entre 1679 y 1685, que se encuentra depositado en el Ayuntamiento de Avilés¹²⁴⁷, la segunda esposa de Carlos II sostiene en su mano derecha un abanico plegable que bien podría ser de laca negra. A la información que se extrae de este retrato es posible añadir un comentario de la condesa de Aulnoy sobre un abanico de esta reina descrito como *de la China*:

*...elle frappa deux fois du poign sur une petite table qui était proche d' elle, et, prenant un fort éventail de la Chine, elle le rompit par la moitié, le jeta par terre et mit le pied dessus...*¹²⁴⁸

Ahora la fiebre coleccionista de objetos asiáticos de los miembros de la realeza española se transmite de forma evidente a la nobleza y entre la Iglesia. Los inventarios y otros aportes documentales reflejan esta tendencia. Así por ejemplo, en la ya mencionada *Tasa de mercaderías de Madrid* redactada entre 1627 y 1628 por los Señores del Consejo de Felipe IV¹²⁴⁹, se reseña un número considerable de piezas probablemente lacadas, como algunas que se vendieron bajo el título *Mercaderías de la India y de Portugal*¹²⁵⁰.

Las anotaciones de este registro que transcribimos bajo estas líneas se refieren a mesas descritas como bufetes, a hostiarios, escribanías denominadas tablas de escribir, biombos e *inros* definidos como *caxuelas para pastillas*. Como podremos comprobar,

¹²⁴⁵ Kawamura, Y., (2013 a), pp. 264, 265.

¹²⁴⁶ Merino de Cáceres, M., y Valverde Merino, J. L., (2003), p. 265.

¹²⁴⁷ http://aviles.es/web/cultura/ano-carreno-2014/-/asset_publisher/iRxGtSggddA/content/presentacion-de-tres-obras-restauradas-relacionadas-con-el-ano-carreno-2014/12309 (consulta de Marzo de 2015)

¹²⁴⁸ Aulnoy, M. C., *Memoires de la cour d'Espagne*. A Paris Chez Claude Barbin, au Palais, sur le Second Perron de la Sainte Chapelle, (1650), (Ed. cons. Chez Adrian Moetjens, Marchant Libraire, pres la Cour á la Librairie Françoise. París, 1695), p. 183.

¹²⁴⁹ Viñas, C., (1968).

¹²⁵⁰ Aguiló, M. P., (1993), p. 436. Aguiló, M. P., (1999), p. 165.

dos de las obras reseñadas se describen con el inusual sintagma *de Japón*. Especialmente relevante es, a nuestro parecer, la segunda de las citas transcritas por aludir al destino de los bufetes reseñados en ella: el estrado. El estrado era un espacio tradicional de la vivienda española ambientado con mobiliario de reducidas dimensiones para ser usado por sus propietarias sentadas en el suelo a la manera morisca y entre almohadones. En el estrado encajaban a la perfección las mesas bajas importadas del Lejano Oriente¹²⁵¹:

...*Bufetes de Japón con madreperlas, de los grandes...*¹²⁵²

...*Bufetes de estrado, pequeños, de los mismos [de Japón con madreperlas]...*¹²⁵³

...*Hostiario de nácar...*¹²⁵⁴

...*Hostiarios del Japón de madreperla embutidos...*¹²⁵⁵

...*Tablas de escribir de China...*¹²⁵⁶

...*viôbos grandes de la India de los altos que tenga cada uno ocho tablas de los buenos...*¹²⁵⁷

...*biombos grandes de la India, de seis tablas...*¹²⁵⁸

...*biombos grandes de la India, de ocho tablas, los mejores...*¹²⁵⁹

...*Caxuelas del Japon para pastillas veinte y quatro reales cada una...*¹²⁶⁰

¹²⁵¹ Véase Abad Zardoya, C., "El Estrado: continuidad de la Herencia islámica en los interiores domésticos zaragozanos de las primeras cortes borbónicas", *Artigrama*, (2003), nº18. También Abad Zardoya, C., "Objetos de representación en la vivienda aragonesa del XVIII" en AAVV., *El culto al objeto: de la vida cotidiana a la colección. Associació per a l'estudi del moble*. Barcelona (2009). También Aguiló, M. P., "El Estrado" en AAVV., *Mueble español estrado y dormitorio*. Comunidad de Madrid. Madrid, (1990), pp. 106-109. Véase asimismo cap. V de esta tesis.

¹²⁵² Viñas, C., (1968), p. 754. Cfr. Aguiló, M. P., (1993), p. 436.

¹²⁵³ *Ibidem* nota anterior.

¹²⁵⁴ *Ibidem* nota anterior.

¹²⁵⁵ *Ibidem* nota anterior.

¹²⁵⁶ *Ibidem* nota anterior.

¹²⁵⁷ *Ibidem* nota anterior.

¹²⁵⁸ Viñas, C., (1968), p. 755.

¹²⁵⁹ *Ibidem* nota anterior.

¹²⁶⁰ Viñas, C., (1968), p. 755. Aguiló, M. P., (1993), p. 437.

Seguidamente transcribimos varias anotaciones procedentes del inventario *postmórtem* de alhajas y efectos de la reina doña Margarita de Austria del año 1612. Aluden respectivamente a un escritorio y a varias cajas:

*...otro scriptorio de la India con ocho cantoneras de cobre y dos aldavas cerradura y dos tirantes...*¹²⁶¹

*...tres cajas negras doradas de la yndia...*¹²⁶²

*...siete caxitas de la yndia de diferentes tamaños negras y doradas...*¹²⁶³

Los dos apuntes que exponemos a continuación proceden de un inventario de 1617 de la almoneda de los bienes que pertenecieron a Ana de Austria y Felipe II. Podrían aludir a fruteros chinos como las piezas transcritas en el apartado correspondiente al siglo XVI, dada la palabra *redecillas* que podría referirse a las rejillas metálicas que cerraban las aperturas practicadas en los mismas para su ventilación:

*...cuatro cajuelas cubiertas de la laque negro y oro con rredecillas doradas de diferentes tamaños tassadas en diez y seis Reales...*¹²⁶⁴

*...Otras quatro caxuelas prolongadas aobaladas cubiertas de laque negro y oro por de dentro coloradas con sus tapadores de lo mismo y redecillas tassadas en treinta y dos R^{es}...*¹²⁶⁵

Bajo estas líneas se exponen dos citas, de sumo interés, presentes en un registro de obras que pertenecieron a Felipe III, redactado entre 1612 y 1621. Aluden a tres muebles que, fueron entregados al monarca por parte del embajador de Japón, quizá con ocasión de la embajada nipona que llegó a España en 1614. Consisten en una arqueta (definida como baulillo) sobre un bufete a juego y un escritorio sobre un pie en forma de columna. Los dos primeros muebles figuran dentro del cargo de *cosas extraordinarias* del inventario, mientras que el escritorio se incluye en el de *género del fino*:

*...Un Bufete grande laqueado de negro y labrado todo el de ojas y ramos y aves dorados y nacar con sus pies y en las quatro esquina quatro florones grandes q sirven de cantoneras gres y un baulillo de lo mismo dio a su mag^d un emnx^{or} del Japon...*¹²⁶⁶

¹²⁶¹ AGP. AG. Leg. 902 ². Exp. 13.

¹²⁶² *Ibidem* nota anterior.

¹²⁶³ *Ibidem* nota anterior.

¹²⁶⁴ AGP. AG. Leg. 903. (R^l . Casa. Inventario. Cuentas de Cargos y Datas de Hernando de Espejo guardajoyas del Rey Dⁿ Felipe 3^o de lo que se tomo p^a el servicio de S.M de la Almoneda de los bienes libres de Dⁿ Felipe 2^o y la Reyna D^a Ana. Año 1617.).

¹²⁶⁵ *Ibidem* nota anterior.

¹²⁶⁶ AGP. AG. Leg. 902. Exp. 14. (Conocimientos o recibos de efectos que encargaba p^a el servicio de S. M su guardajoyas Fernando de Espejo. Años 1612 y 1621).

*...Un escritorio grande del mismo chiraun y con las mismas labores de ramos y aves y flores doradas y negras con un pie grande a manera de columnma y un pedestal cuadrado y el dicho scrip^o con ocho cantoneras dos aldavas y cerradura y llaves de plata q dio a su mag^d dicho emba^o [del Japón]...*¹²⁶⁷

Véamos a continuación una serie de referencias procedentes del inventario de los bienes que tenía a su cargo el guardajoyas de la Casa del rey Felipe IV, don Francisco Tamayo del año 1657, cuyo contenido resulta ser de gran interés por la diversidad de los artículos reseñados, la precisión con la que se describen, así como por la riqueza de sinónimos empleados para definir sus revestimientos lacados¹²⁶⁸. Creemos que los cuatro apuntes que transcribimos a continuación aluden a hostiarios *namban*:

*...Mas otra cajita con su tapador de laque negro de la yndia dorada Redonda...*¹²⁶⁹

*...Mas otra caja de charaun redonda con su tapador forma de ostiario laqueada de negro con unas ojas doradas y plateadas...*¹²⁷⁰

*...Mas se le cargan dos cajas de ocharaun con sus tapadores forma de ostiarios altos laqueadas de negro con unas ojas doradas y un jesus¹²⁷¹ en los tapadores...*¹²⁷²

*...Mas se le carga otra caja de charaun redonda con su tapador forma de ostiario laqrada de negro con unas ojas doradas y plateadas...*¹²⁷³

La anotación que citamos en las siguientes líneas, procedente de la misma relación de bienes, alude a dos *inros* chinos o japoneses:

*...Mas dos cajitas de charaun p^a Pastillas la Una m.^{or} q otra. laqradas de negro y oro...*¹²⁷⁴

Seguimos transcribiendo ejemplos de lacas asiáticas presentes en este inventario. A nuestro entender el primero de ellos alude a una cuchara de té japonesa¹²⁷⁵:

¹²⁶⁷ *Ibidem* nota anterior.

¹²⁶⁸ Véase cap. II de esta tesis.

¹²⁶⁹ AGP. AG. Leg. 904 (*Cargo hecho al Guardajoyas de S. M. Don Francisco Tamayo de todas las alhajas y efectos que entraron en su poder por dicho oficio. Año 1657*).

¹²⁷⁰ *Ibidem* nota anterior.

¹²⁷¹ Creemos que esta palabra se refiere al símbolo de Jesús distintivo de la Compañía de Jesús (IHS), también podría aludir a un crucifijo.

¹²⁷² AGP. AG. Leg. 904. (*Cargo hecho al Guardajoyas de S. M. Don Francisco Tamayo de todas las alhajas y efectos que entraron en su poder por dicho oficio. Año 1657*).

¹²⁷³ *Ibidem* nota anterior.

¹²⁷⁴ *Ibidem* nota anterior.

¹²⁷⁵ Uno de estos objetos se conserva en el Museo Nacional de Antropología. N° Inv: CE14724.

*...Mas se le carga Un cucharoncillo de charaun laqreado de colores forma de oja de yguera con un tronquillo...*¹²⁷⁶

*...Mas se le carga un escriptorio de la india con nacar y rramos dorados, de una bara y dos dedos de largo y dos tercias y un dedo de alto con cantoneras de cobre plateadas...*¹²⁷⁷

*...Mas se le Carga un bufete de charau del dho escriptorio de arriva [un escritorio de la india con nacar y rramos dorados]...*¹²⁷⁸

*...Un cestoncillo de paja laqreado de negro con cerraduras aldabas y bisagras de yerro dorado forrada en tafetan carmesí tasada en treinta Rls...*¹²⁷⁹

El cesto del apunte anterior podría presentar la técnica de lacado, realizada con finas tiras vegetales denominada *rantai shikki*, común a toda Asia, Como se ha dicho, este tipo de piezas gozaron de gran favor en Europa desde la segunda mitad del siglo XVI¹²⁸⁰, en el Museo Nacional de Antropología de Madrid se conserva una de ellas¹²⁸¹.

A continuación se exponen tres citas referidas a objetos conservadas en el guardajoyas del rey Carlos II que aparecen en un inventario redactado en 1671 y firmado por el controlador de la Real Casa, Francisco Manzano. Cabe señalar que algunos de ellos figuran asimismo en el del año 1657 anteriormente mencionado, lo que indicaría que Carlos II las heredó de su padre. Estas anotaciones podrían corresponder a *hostiarios namban*, la tercera de ellas a objetos de laca sobre soporte de porcelana:

*...Otra Caja de charol Redonda lacreada de negro con tap^{or} q no es de valor...*¹²⁸²

*...Dos Cajas de charol con tapadores forma de hostiarios lacreadas de negro y un Jesús encima que la una esta hendida y no son de valor...*¹²⁸³

*...Dos Porzelandas Vajitas de charol con el pie de lo mismo lacreadas de ne^o y un Jesús^q no son de valor y también están lacradas de colorado...*¹²⁸⁴

¹²⁷⁶ AGP. AG. Leg. 904. (Cargo hecho al Guardajoyas de S. M. Don Francisco Tamayo de todas las alhajas y efectos que entraron en su poder por dicho oficio. Año 1657).

¹²⁷⁷ *Ibidem* nota anterior.

¹²⁷⁸ AGP. AG. Leg. 904. (Cargo hecho al Guardajoyas de S. M. Don Francisco Tamayo de todas las alhajas y efectos que entraron en su poder por dicho oficio. Año 1657).

¹²⁷⁹ *Ibidem* nota anterior.

¹²⁸⁰ Aguiló, M. P., (1999), pp. 160, 161.

¹²⁸¹ N° Inv: CE 4906.

¹²⁸² AGP. AG. Leg. 905. (Cargo de las alhajas del oficio de guardajoyas. Año 1671).

¹²⁸³ *Ibidem* nota anterior.

¹²⁸⁴ AGP. AG. Leg. 905. (Cargo de las alhajas del oficio de guardajoyas. Año 1671).

La expresión *un Jesus*, que aparece en las dos últimas anotaciones, podría referirse a la representación, en los artículos descritos del simbolo de la Compañía de Jesús (IHS) o bien de un crucifijo.

Tal y como ya se ha indicado, en el siglo XVII las lacas chinas y japonesas van engrosando los bienes eclesiásticos y de la nobleza¹²⁸⁵. Las siguientes menciones del inventario del duque de Lerma de 1671¹²⁸⁶, describen varias cajas que podrían tener dicho origen geográfico. Algunas cuentan con guarniciones de plata:

*...una caja de la India, grande, barnizada de colores, con goznes de plata, ambos lados, con cuatro apartamientos para cuellos, fáltale un gozne de plata...*¹²⁸⁷

*...un cofrecillo de la India barnizado, y unas hojuelas doradas con sus cantoneras, cerraduras y aldabones plateados, de media vara de largo...*¹²⁸⁸

*...una cajuela de la India, barnizada y en el tapador un árbol dorado con un pájaro...*¹²⁸⁹

*...una caja cuadrada barnizada de negro, de la India pequeña...*¹²⁹⁰

Por su parte, en el inventario y tasación de bienes de D^a Mariana Lendinez de Guevara del 14 de Marzo de 1675 se describe un arca con la frase *q. dizen de charol*, lo cual podría indicar que el autor de este texto no estaba familiarizado con las lacas:

*...Un arca de la Yndia de madera q. dizen de charol...*¹²⁹¹

Finalmente transcribimos cuatro citas del año 1666 aportadas por Juan Antonio Frago García, recogidas por el autor de material de archivo sevillano, que vendrían a reflejar la circulación de lacas asiáticas en el importante emporio comercial que era, por estas épocas, la ciudad hispalense¹²⁹²:

...un escritorio del Japón con su pie...

...otro escritorio más pequeño del Japón con su pie...

¹²⁸⁵ De Moura Carvalho, P., (2001 b), p. 45. De Moura Carvalho, P., (2001 b), p. 45. García Saíz, C., *Los siglos de Oro en los virreinos de America, 1550-1700*. Cat. Exp. Madrid, (1999), p. 3.

¹²⁸⁶ Cervera Vera, L., (1967).

¹²⁸⁷ Cervera Vera, L., (1967 a), nº 663, p. 129.

¹²⁸⁸ Cervera Vera, L., (1967 a), nº 653, p. 128. Aguiló, M. P., (1999), p. 165.

¹²⁸⁹ Cervera Vera, L., (1967 a), nº 663, p. 129.

¹²⁹⁰ *Ibidem* nota anterior.

¹²⁹¹ AHPM. Prot. 8181. Fol. 158.

¹²⁹² Frago Gracia, J. A., (1997), pp. 108, 110.

...un cofrezito pequeño del Japón...

...un bionbo (sic) de China ussado...

2.1.2. Siglo XVIII

En esta época las lacas extremo orientales seguían introduciéndose en la Península principalmente por la ruta marítima filipina¹²⁹³. Pero también lo hacían a través de otros países europeos. El auge por esta clase de producción artística coincide en nuestro país, desde los inicios de la centuria, con el entusiasmo europeo por el orientalismo en la decoración de interiores y en el arte en general. Dicha tendencia se manifiesta no solo en el ámbito civil, sino también en el eclesiástico¹²⁹⁴. Asimismo coincide con la difusión de las imitaciones europeas.

El entusiasmo coleccionista por estos objetos suntuarios, considerados como símbolos de distinción social, que se manifestaba en época de los Austrias no cesa con la nueva dinastía y los monarcas de este siglo añaden a las lacas heredadas de sus antecesores, nuevas adquisiciones. Pero ahora en la documentación figura ya la burguesía, junto a las clases reinantes, la nobleza y la Iglesia como propietaria de los mismos. Los registros de bienes siguen constituyendo testimonios excepcionales del gusto manifiesto, ya muy extendido en la sociedad, por esta industria artística. A finales de siglo e inicios del siguiente, simultáneamente a la difusión del neoclasicismo, el interés por las lacas asiáticas decae en cierto modo.

Entre los inventarios reales del siglo XVIII que recogen lacas asiáticas, destacan los de Carlos II, Isabel de Farnesio, Bárbara de Braganza, Mariana de Neoburgo y Carlos III¹²⁹⁵. Los que revisten mayor interés, por la cantidad y variedad de piezas que engloban, son los de la reina Isabel de Farnesio¹²⁹⁶. Estos últimos documentos dejan

¹²⁹³ Los muebles habitualmente respondían a un sistema de fabricación que facilitaba su transporte, ya que eran contruidos por secciones que se embalaban individualmente y se armaban en el lugar de destino. Al hilo de esta cuestión existe un dibujo conservado en el Archivo de Indias de Sevilla que muestra la manera de ensamblar dos escritorios que fueron enviados a Felipe V por el gobernador de Filipinas Fernando Manuel de Bustillo Bustamante. Véase Aguiló, M. P., (2005), p. 532. También Frago Gracia, (1997), p. 115 y Kawamura, Y., (2003 b), p. 223.

¹²⁹⁴ Juan, N., (2011), p. 24.

¹²⁹⁵ AGP. AG. Caja 9412. Este último, redactado entre 1789 y 1790, fue recogido por Fernández Miranda en 1989. Fernández Miranda, F., *Inventarios Reales. Testamentaria de Carlos III (1789)*. Patrimonio Nacional, Madrid, (1989). Vol. 1, 2 y 3.

¹²⁹⁶ El primero, encargado en 1735, ahora en paradero desconocido, coincide con el retorno de la corte a Madrid después de su estancia de cinco años en Andalucía. El segundo, redactado diez años más tarde por el pintor Domingo María Sani, incluye los bienes heredados de su tía la reina Mariana de Neoburgo. [AGP. AP. San Idelfonso. Caja 13568 *Inventario General de Pinturas, Muebles y otras Alhajas de la Reina Ntra. S.^{ra} q^e tiene en el Palacio del R.^l Sitio de San Ildephonso, ejecutado de orden del Rey Nuestro señor en el año de 1746*]. Sani, tras la muerte de Isabel de Farnesio, el 1 de Julio de 1766, redactó otro inventario de la almoneda de los bienes de la reina que se organizó en el mismo año. [AGM J. Leg. 9 *Testamentaria de Isabel de Farnesio. Almoneda de los muebles que pertenecieron al oficio de Furriera. Año 1766*]. A estos habría que añadir otro dos del mismo año. [AGMJ. Leg. 2-865. *Testamentaria de Isabel de Farnesio. Inventario y tasación de las piezas de china. Año 1766*] y [AGMJ. Leg. 2-865. *Testamento de Isabel de Farnesio. Auto para que se reconozcan las piezas q^e sirven al Oficio de*

claro que la segunda esposa de Felipe V fue una destacada aficionada a este tipo de productos, quien empezó muy pronto a destinarlos a los diferentes Reales Sitios¹²⁹⁷. Una constatación que aparece además reiteradamente en la bibliografía consultada¹²⁹⁸.

Sin embargo, para García Fernández, años antes de que Isabel de Farnesio iniciara su reinado en 1714; en concreto en el año 1703, ya se emplearon dos escritorios de laca negra con motivos dorados sobre pies de talla¹²⁹⁹ en la decoración del Alcázar de Madrid. Estos muebles, que pudieron haber pertenecido, en su día a Carlos II, se instalaron, según la autora en el *cuarto nuevo* de la reina María Luisa Gabriela de Saboya y en el *cuarto chico* de su camarera mayor, la princesa de los Ursinos¹³⁰⁰. Los escritorios citados por García Fernández podrían corresponder a los que se mencionan en el inventario del monarca que transcribimos a continuación, o bien a otros parecidos:

*...Dos escriptorios de charol fino lexitimo de Vara en quadro poco mas o menos Con diez Y ocho Nauetas Cada Vno Con figuras de relieue Sobredoradas...*¹³⁰¹

En este siglo se mantiene en nuestro país la tendencia iniciada la centuria precedente en Europa de construir gabinetes de laca china y japonesa, una decoración que solía completarse con imitaciones europeas. Dos ejemplos emblemáticos españoles de esta suerte de decoraciones, lo constituyen los trabajos llevados a cabo en dos salas del Palacio de La Granja durante los años treinta del siglo XVIII¹³⁰². Pero esta moda ya se hace visible en los primeros años de dicha centuria cuando, por orden de Isabel de Farnesio, se le entregan al arquitecto francés René Carlier una serie de lacas orientales para adornar el *cuarto de furias* del Alcázar de Madrid¹³⁰³. Asimismo, existe constancia

Guardajoyas del real palacio. 2 de Septiembre de 1766]. Del año siguiente podemos citar otros cuatro inventarios de almonedas de los bienes de la reina [AGMJ. Leg. 2- 874. *Testamento de Isabel de Farnesio. Inventario de los bienes y alhajas que se hallaban en el poder de D^a Jph Föle*. Año 1767], [AGMJ. Leg. 9. *Testamentaria de Isabel de Farnesio. Almoneda de los bienes del oficio de estado*. Año 1767], [AGMJ. Leg. 9. *Testamentaria de Isabel de Farnesio. Almoneda de las cajas de oro y otras alhajas entregadas por Broceti*. Año 1767] y [AGMJ. Leg. 9. *Testamentaria de Isabel de Farnesio. Almoneda de las cajas de oro y otras alhajas entregadas por Don Jph Föle de los muebles que pertenecieron al oficio de Furriera*. Año 1767]. Vease Lavallo Cobo, T., “El coleccionismo oriental de Isabel de Farnesio” en AAVV., *Oriente en Palacio. Tesoros Asiáticos en las colecciones reales españolas*. Patrimonio Nacional. (2003), pp. 212, 213.

¹²⁹⁷ Algunas de estas lacas pudieron haber sido adquiridas en Andalucía, durante la estancia de la corte en Sevilla entre 1729 y 1733. Lavallo Cobo, T., (2002), p. 113.

¹²⁹⁸ Poco podemos aportar acerca de las pertenencias asiáticas de Felipe V, ya que la mayor parte de sus bienes desaparecieron bajo el incendio que asoló el Real Alcázar en 1734.

¹²⁹⁹ Estos soportes, claramente de factura occidental, respondían a la tendencia extendida desde el siglo XVII de colocar soportes a la europea bajo los escritorios orientales.

¹³⁰⁰ García Fernández, M. S., (2003), p. 338. García Fernández, M. S., “Las colecciones de muebles de Felipe V” en AAVV., *El arte en la Corte de Felipe V*. Cat. Exp. Patrimonio Nacional. Madrid, (2002), p. 374.

¹³⁰¹ Fernández Bayton, G., (1975). Vol. 1, p. 151, nº 121.

¹³⁰² Cervera Fernández, I., (2009), p. 21. Román Navarro, M., (2009), p. 45.

¹³⁰³ El 5 de Octubre de 1716, el aposentador de Palacio, Luis de Valdés recibía la orden del marqués de Grimaldo de entregar a Carlier los mencionados elementos de laca, junto a una serie de espejos para

de que la práctica consistente en revestir por completo muebles contruidos en sintonía con las nuevas modas con fragmentos de laca oriental, también se imita en nuestro país¹³⁰⁴. A todo ello nos referiremos en el apéndice II de esta tesis.

Muchos de los artículos de laca asiática que se introducían en España en esta época se adquirirían por encargo, como lo muestra por ejemplo la presencia de escudos o armas reales en ellas¹³⁰⁵. Esta clase de piezas abundan en el inventario de Isabel de Farnesio de 1746¹³⁰⁶.

Determinadas lacas pertenecientes a Isabel de Farnesio podrían proceder de un cargamento de mercancías orientales que desembarcó en Cádiz poco antes de la construcción del Palacio de la Granja. Un dato que el historiador Bottineau aporta mediante la transcripción de una carta que en 1747 envió De Lage de Cueilly, el comandante del navío en el que las transportaba, al por entonces embajador de Francia en Madrid, Vaureal:

*...j'ay envoye vingt deux mulets charges de porcelaine du Japon et de la Chine, une cantite de meuble varnie et de paravent en party aux armes d' Espagne, Vous les voyez au chateau de St Ildephonse...*¹³⁰⁷

Como veremos más adelante, en opinión de Bottineau algunos de estos objetos serían utilizados por Juarra en 1735 para la decoración de dicho palacio.

Por lo que se refiere a las tipologías de laca asiática, en el material de archivo conviven las piezas *namban* (fundamentalmente oratorios o altares portátiles, hostiarios, atriles para la lectura de los libros sagrados y escritorios), con aquellas de estilo pictórico, entre las que abundan las cajas y cofres de formas variadas, los escritorios, las vajillas, las bandejas o los biombos.

También se han localizado en la documentación consultada objetos de otros lugares de Asia. Ejemplo de ello sería el oratorio de dos puertas que aparece citado en el inventario de Carlos II (1701-1703). Parece responder a un *butsudan* budista, quizá indio, ya que su parte interna parece presentar talla pintada (*a Buril las lauores y pintado lo aburilado*). De hecho los oratorios indios solían combinar la laca con la talla, como muchos otros objetos de este territorio:

realizar dicha decoración. [AGP. AG. Leg 712]. García Fernández, M. S., (2003), p. 338. García Fernández, M. S., (2002), p. 384, nota 18. Lavallo Cobo, T., (2003), p. 211. Kawamura, Y., (2003 b), p. 223. Bottineau, Y., *L'art de cour dans l'Espagne des lumieres (1746-1808)*. Editions Bocard. París, (1986), pp. 448, 449, p. 487, nota 20. Los ejemplos mencionados se recogen en el apéndice I de esta tesis.

¹³⁰⁴ Ya hemos visto como esta moda se instaura en Europa en el siglo XVII. Véase cap. I y apéndice III de esta tesis. Cfr. Román Navarro, M., (2009), p. 44.

¹³⁰⁵ A veces incluso se mandaba a China o a Japón el diseño requerido para que fuera copiado allí. Petisca, M. J., (2001), p. 18.

¹³⁰⁶ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13568. (*Inventario General de Pinturas, Muebles y otras Alhajas de la Reina Ntra. S.^{ra} q^e tiene en el Palacio del R.^l. Sitio de San Ildephonso, ejecutado de orden del Rey Nuestro señor en el año de 1746*).

¹³⁰⁷ Bottineau, Y., (1986), p. 521, nota 371. Véase apéndice III de esta tesis.

*...Un Oratorio Portatil de charol lexitimo que haze tres fachadas abiertto a Buril las lauores y pintado lo aburilado y por la parte de adentro Sin lauor...*¹³⁰⁸

Este mismo oratorio aparece reseñado en una relación de bienes del Palacio del Buen Retiro redactada entre 1707 y 1721, lo que viene a señalar que fue heredado por Felipe V de su predecesor en el trono:

*...Un oratorio Portátil de charol Lex^{mo} que haze tres fachadas abierto a buril las Lavores y Pintado lo aburilado y por la parte de dentro sin labor...es del cargo del dho Luis de Valdes y no estando esta Alaja en Palazio dizen sus herederos esta existente en el Retiro lo que necesitan Justificar con la horden que precedió para llevarle y si después la tubo dho Valdes para dejar dha Alaja en aquel Palazio y que resguardo tomo de los oficios del sitio y del Conserge para dar paradero respecto de que no presenta Instrum.^{to} alguno Conducente â este...*¹³⁰⁹

Este mueble se menciona asimismo en un documento de 1706 del cargo que se hizo a Ignacio Herrera, como aposentador de Palacio, de las alhajas de la furriera¹³¹⁰.

A continuación transcribimos un texto probablemente referido a otro oratorio, quizá del mismo estilo que el anterior, propiedad de una dama perteneciente al estamento de la burguesía:

*...Un oratorio Portátil de diez pies de alto de dos varas y quarta de ancho dado de charol negro y dorado por fuera y por dentro de blanco con sus dos gradas talladas y doradas con sus tornillos de Armar y con Remates dorados...*¹³¹¹

Pero la información documental más copiosa del siglo XVIII se refiere a artículos chinos y japoneses. Véamos algunos ejemplos de ello:

El atril de la siguiente anotación que forma parte de la relación de bienes de Bárbara de Braganza de 1758 podría ser *namban*, a pesar de que resulte rara la presencia de una gaveta en el mismo, pues no se trata de un elemento habitual dentro de esta tipología de atriles:

*...Un Atrilito de charol de sobremesa para libritos de devoción con sunabetita y vandegita...*¹³¹²

¹³⁰⁸ AGP. AG. Caja 9412. Exp. 13. Cfr. Fernández Bayton, G., *Testamentaría del rey Carlos II (1701-1703)*. Museo del Prado. Madrid, (1975). Vol. 1, nº 97, p. 149.

¹³⁰⁹ AGP. Reinados. Felipe V. Caja 209². (Cuenta del aposentador de Palacio del Buen Retiro D. Luis Valdés y cargos hechos por el contravalor de las alhajas y pinturas que estaban a su cargo. Año 1721). Según Soledad García Fernández, la parte interna de este oratorio responde a la técnica Coromandel. García Saíz, C., (1999), p. 3. García Fernández, M. S., (2003), p. 338. Nosotros creemos más bien que *buril* y *aburilado* se refiere a madera tallada, como decíamos en relación a la cita anterior.

¹³¹⁰ AGP. Reinados. Felipe V. Caja 209².

¹³¹¹ AHPM. Prot. 14857. Fol. 385, vº. (*Inventario de bienes de doña Inés María de Palafox*. Año 1741).

¹³¹² AGS. G J. Libro 402. Fol. 71 v.

Del mismo inventario es la siguiente cita que podría referirse a un atril también *namban*, aunque se describa con un nombre inadecuado, quizá por desconocimiento por parte del escribiente de este tipo de objetos:

*...Una Mamparita de charol negro para Sobremesa...*¹³¹³

La siguiente anotación, aportada por José Luis Barrio Moya, alude a otro atril de un inventario del año 1730 que podría ser el mismo estilo:

*...más un atril de charol embutido de nácar, 220 rs...*¹³¹⁴

Como ya se ha dicho, al igual que en el siglo anterior, entre los artículos de laca asiática que en mayor medida se registran en la documentación del XVIII se encuentran los contenedores de formas, tamaños y usos muy variados.

Bajo estas líneas aportamos una cita perteneciente al inventario de bienes de Isabel de Farnesio de 1746, relativo a cuatro cajas de tipo civil, ya que sus tapas presentaban decoración heráldica, aunque a juzgar por la descripción que se hace de ellas en la cita, formalmente imitaban los hostiarios *namban*:

*...Quatro Cajitas â ymitación de Hostiarios, de Charol color de Cafeé¹³¹⁵ pint.^{das} en las tapas las Armas R.^{es} ...*¹³¹⁶

A continuación se exponen cuatro citas procedentes de la relación de bienes de Bárbara de Braganza de 1758. La primera de ellas quizá estuviera describiendo un *chabako* o caja de té japonesa.

*...Una Cagita encarnada acharolada de una tercia de largo y ocho dedos de alto con tres frascos de plomo llenos de tee...*¹³¹⁷

La pieza que figura en la siguiente mención podría ser una caja de costura por la lanzadera que, al parecer, se situaba en su interior:

*...una Cagita de charol de quatro dedos en quadro, y dentro una lanzadera de Concha y un Christal con Su guarnicion de Oro para cubierta de alguna Caja...*¹³¹⁸

¹³¹³ AGS. G J. Libro 402. Fol. 71

¹³¹⁴ Barrio Moya, J. L., (2003 b), p. 579.

¹³¹⁵ La alusión al color marrón de estas cajas podría deberse a que su laca se encontraba decolorada según un fenómeno físico que sufre el *urushi* negro. Esta expresión también podría referirse a la tonalidad marróncea que adoptan las superficies lacadas muy tupidas de polvo de oro o *nashijie*.

¹³¹⁶ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13568.

¹³¹⁷ AGS. GJ. Libro 402. Fol. 177 vº.

¹³¹⁸ AGS. GJ. Libro 402. Fol. 72 rº.

La existencia de material sagrado en el interior de una de las tres cajas a las que se alude en la siguiente cita podría indicar que era de estilo *namban*:

*...Dos Cajas grandes desiguales de Charol, pues aunque ay tres, tiene la otra reliquias dentro...*¹³¹⁹

La referencia que se transcribe bajo estas líneas alude a dos cajas de juego. El juego de mesa se difunde enormemente en el siglo XVII. Las cajas chinas y japonesas decoradas con laca destinadas a dicha actividad fueron muy apreciadas en nuestro país:

*...Dos Cajitas del mismo Charol con otras Dentro, para tantos en el Juego, que de hecho los tienen y son de Nacar...*¹³²⁰

Particularmente significativas son algunas de las menciones que figuran en una de las almonedas de los bienes de Isabel de Farnesio organizada en 1767, tras su muerte. Nos referimos a varias ricas cajas de laca con guarniciones de oro, quizá japonesas del siglo XVII y montadas en Francia durante dicha centuria:

*...una caja quadrada de charol y oro en mil y veinte R^{es} para Dⁿ Juan Curiel...*¹³²¹

*...una caja de charol forrada de oro en quinientos y diez r^{es} ...*¹³²²

*...una caja de charol hechura de mariposa, con charnela de oro en trescientos r^{es} para Dⁿ Carlos Bahamonde...*¹³²³

*...una caja de charol guarnecida de oro y embutida de madreperla en mil trescientos y cinco r^s para M^{or} Chaballier...*¹³²⁴

*...otra caja de charol y oro en novecientos reales para la Duq.^{sa} de Santisteban...*¹³²⁵

*...una caja de charol y oro retasada en mil doscientos y cincuenta...*¹³²⁶

¹³¹⁹ AGS. GJ. Libro 402. Fol. 71 vº.

¹³²⁰ AGS. GJ. Libro 402. Fol. 70 v

¹³²¹ AGMJ. Leg. 9. Fol. 10 vº. (*Testamentaria de Isabel de Farnesio. Almoneda de las cajas de oro y otras alhajas entregadas por Don Jph Fôle de los muebles que pertenecieron al oficio de Furriera. Año 1767*).

¹³²² AGMJ. Leg. 9. Fol. 11 rº. (*Testamentaria de Isabel de Farnesio. Almoneda de las cajas de oro y otras alhajas entregadas por Don Jph Fôle de los muebles que pertenecieron al oficio de Furriera. Año 1767*).

¹³²³ AGMJ. Leg. 9. Fol. 12 rº. (*Testamentaria de Isabel de Farnesio. Almoneda de las cajas de oro y otras alhajas entregadas por Don Jph Fôle de los muebles que pertenecieron al oficio de Furriera. Año 1767*).

¹³²⁴ AGMJ. Leg 9. S/Fol.

¹³²⁵ AGMJ. Leg 9. Fols. 47 rº- 48 vº.

¹³²⁶ AGMJ. Leg. 9. Fol. 50 vº.

...otra caja de oro y charol estaba retasada en mil ciento y cincuenta...¹³²⁷

Consideramos que el juego de café que perteneció en su día a Felipe V y que figura en su inventario de 1746 pudo haber sido del mismo estilo que las piezas de las citas anteriormente expuestas:

*...Un Cofrecito de tafilete encarnado con su tapa, Aldavones, Cerradura, y llave; dentro de él diez piezas de Charol encarnado en la forma sig.^{te} una salvilla quadrada lisa. Una Cafetera con su pico, asa, y tapa con quatro guarniciones, remate, y Cadena de color de oro. Quatro Platillos con dos guarniciones cada uno en el pie de color de oro. Quatro tazas con su guarnición cada una en el pie, también de color de oro. Que todas componen las Expresadas diez piezas de Charol encarna.^{do} y otro Cofrecito que la guarda tiene una tercia, y dos dedos en quadro, y dos dedos en alto...*¹³²⁸

La historiadora Leticia Arbeteta considera que el juego de café descrito sobre estas líneas es el que se conserva en la actualidad en el Museo de America y que formaba parte del tesoro del Delfín¹³²⁹. Se trata de un exquisito servicio de laca japonesa, de color rojizo con aplicaciones de oro francesas del siglo XVII.

Ante este hecho es posible considerar que las cajas que figuran en el inventario de Isabel de Farnesio descritas en las citas más arriba expuestas también podrían ser de laca japonesa con aplicaciones francesas.

Continuando cronológicamente con las menciones a contenedores en las fuentes documentales, pasamos a transcribir una serie de apuntes presentes en el inventario de Carlos III del año 1789. Quizá el primer contenedor fuera un *chabako* o caja de té:

*...Una Caja de Charol negro de un pie y dos dedos en quadro, guarnecida de algunas flores embutidas de nacar, con seis nichos para botes, y uno en el medio largo...*¹³³⁰

*...Una arquita de dho Charol de pie de alto, y ancho, y dos de largo, con tres Cajas redondas, dentro divididas con unas cadenitas...*¹³³¹

Del inventario y tasación de los bienes de doña Bernarda Sarmiento de Valladares y Guzmán del año 1752, presentamos dos citas referidas a dos cofres:

*...Un cofre de charol de china; laboriado de nacar maltratado...*¹³³²

¹³²⁷ AGMJ. Leg. 9. Fol. 50 vº.

¹³²⁸ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13568. Fol. 173 vº.

¹³²⁹ Arbeteta, L., "De laca y oro: diez piezas extraviadas del Tesoro del Delfín". *Boletín del Museo del Prado*, (2006), Vol. 24, nº 42, pp. 32-38. Nºs Inv: 12473-12481.

¹³³⁰ Fernández Miranda, F., (1989). Vol. 2, nº 3.391, p. 340.

¹³³¹ Fernández Miranda, F., (1989). Vol. 2, nº 3.383, p. 340.

¹³³² AHPM. Prot. 15427. S/Fol.

*...Dos cofres de charol de china de una vara de largo y media de alto, con sus pies tallados de moda y dorados a sisa...*¹³³³

El soporte tallado y dorado del apunte anterior responde a la costumbre practicada desde el siglo XVII de confeccionar soportes a la europea para arcones o *cabinets* de laca extremo oriental. En este caso se especifica incluso el tipo de dorado con el que está realizado; un dorado a la sisa o al mordiente graso. La ejecución de este soporte debía ser coetánea a la redacción del inventario, a juzgar por la expresión de moda.

Los escritorios se localizan con frecuencia en las relaciones de bienes del siglo XVIII. El del siguiente ejemplo, de inicios de siglo, contaba con siete gavetas:

*...Un escritorio de charol de la India de vara de largo...con siete nabetas...*¹³³⁴

Del inventario de Mariana de Neoburgo del año 1741 destacamos una referencia relativa a dos escritorios chinos o japoneses que responden a la tipología mayoritaria de los escritorios europeos y, no a la de los clásicos prototipos españoles, por la alusión a la presencia de dos puertas frontales:

*...otros dos [escritorios] de Charol de la China con ocho navettas cada uno y sus dos puertas grandes para zerrarse...*¹³³⁵

El siguiente aporte documental procede de una relación de bienes de 1747. Alude a dos escritorios de diez cajones revestidos de laca negra, con incrustaciones de nácar y soportes de laca europea por la expresión *Ymitado a lo mismo*:

*...Dos Papeleras iguales de charol de la china negro embutido de nacar de tamaño vara excassa de alto y de ancho vara y quarta con diez navetas cada uno a dos ôjas cantoneras y visagras cerraduras y Aldavones dorados sus pies Ymitado a lo mismo [a charol]...*¹³³⁶

Las importaciones de laca japonesa aumentaron considerablemente en el siglo XVIII¹³³⁷. Sin embargo, probablemente las papeleras de la cita de 1758, extraída por Frago García del Archivo Histórico de Protocolos de Sevilla, que se expone a continuación fueran más antiguas. El hecho de que se definan como viejas y, a la vez *del Japón*, podría indicar que respondían al estilo *namban* o bien al pictórico:

*...dos papeleras chicas del Japón, viexas...*¹³³⁸

¹³³³ *Ibídem* nota anterior.

¹³³⁴ AHPM. Prot. 14513. Fol. 309 vº. (Inventario de bienes de don Juan del Castillo de la Concha. Año 1707).

¹³³⁵ AGP. Reinados. Felipe V. Leg. 269. Exp. 1.

¹³³⁶ AHPM. Prot. 15798. S/Fol. (Inventario de bienes del año 1747 de doña Isabel María de la Cruz Ahedo, marquesa viuda de Ugena).

¹³³⁷ Frago Gracia, J. A., (1997), p. 110.

¹³³⁸ Frago Gracia, J. A., (1997), p. 108.

La siguiente anotación, procedente del inventario de bienes de Isabel de Franesio de 1746, alude a cuatro escritorios, en cuyas puertas frontales figuran las armas reales:

*...Quatro escriptorios de Charol negro, con flores doradas, y encarnadas, sus tres Navetas cada uno, las dos Chicas, y la otra mas grande; dos Puertecillas pintadas en ella, dos escudos de Armas R^{es}. sus tapas de abrir en forma de tocador, con Candaditos, Charnelas, Cantoneras, y Aldavillas de Latón...*¹³³⁹

En la documentación del siglo XVIII no faltan los biombos, también denominados mamparas. De hecho, en estos momentos, se incrementa la presencia de estas obras en España, llegando a ser una de las manufacturas asiáticas más apreciadas por la sociedad, así como elementos de prestigio dentro del ajuar doméstico de las elites del momento¹³⁴⁰. Los biombos, a menudo occidentalizados, que llegaban a América y a Europa a través de la nao de Acapulco tuvieron enorme éxito en ambos continentes. En concreto en los estrados, a imitación de los españoles, de los palacios novohispanos del siglo XVIII se solía colocar un tipo especial de biombo japonés muy imitado por los artistas locales¹³⁴¹.

La cita que se transcribe a continuación procede del inventario de pinturas, alhajas y muebles del Palacio de San Ildefonso del año 1774. En ella se hace alusión a un biombo oriental junto a otro español. A este último nos referiremos más adelante, dentro del espacio destinado a la laca española:

*...Dos mamparas de charol, la una de charol de la china, y la otra hecha en España, á imitación de la anted^{te} tiene seis pies y medio de alto, estan en la casa de Alajas...*¹³⁴²

Pero cabe señalar que en España también tuvieron gran aceptación por estas épocas los biombos americanos, lo que a menudo contribuye a dificultar la interpretación de las fuentes. El de la siguiente referencia figura en el inventario de Mariana de Neoburgo del año 1741 y podría ser, tanto asiático como americano y estar constituido por tablas de enconchados, de ahí que sea citado asimismo por nosotros en el apartado relativo a la laca mexicana:

*...Dos Biombos de charol y nacar con pintura fina...*¹³⁴³

Los biombos de los dos siguientes apuntes del año 1758 prodecen de cédulas de bienes sevillanas y son aportados por el profesor Frago García. Sin embargo, las descripciones no nos permiten definir su nacionalidad. De hecho podrían ser tanto novohispanos como asiáticos, dada la estrecha vinculación mercantil que la ciudad hispalense mantenía, desde el siglo XVI, con el continente americano, al igual que con Asia:

¹³³⁹ AGP. AP. Caja 13568.

¹³⁴⁰ Frago Gracia, J. A., (1997), p. 117.

¹³⁴¹ Martínez de Redo, M., (1988), p. 81. Pichardo, A. P., (2009), pp.11 30, 31.

¹³⁴² AGP. REG. Libro 266.

¹³⁴³ AGP. Reinados. Felipe V. Leg. 269. Exp. 1.

...dos biombos, el uno de maque, vien tratado, y el otro de lienzo, viexo...¹³⁴⁴

...un viombo de seis ojas, muy maltratado...¹³⁴⁵

En el siglo XVIII las bandejas de laca continuaban encontrándose entre los artículos asiáticos más preciados. A continuación recogemos una anotación procedente del inventario de bienes de M^a Luisa de Toledo, hija de los marqueses de Mancera, redactado el 18 de Noviembre de 1707. La expresión *charol lexitimo* sirve para definir la naturaleza extremo oriental de una de las bandejas, eludiéndose, por el contrario su empleo en la descripción del resto de ellas, quizá por no tener dicho origen:

...*quatro bandejas de charol de diferentes tamaños...dos bandejas iguales de charol, contrahecho con lavores de oroy otra pequeña de charol lexitimo...*¹³⁴⁶

En el inventario de Mariana de Neoburgo de 1741 abundan las bandejas lacadas para recados de café. Veámos dos ejemplos:

...*una Vandaja de Charol negro con ramos de ñoro de tres quartas de largo y dos de alto que tiene un recado de Café de China blanca con Matizes dorados, y unas figuras , que es una tetera con Asa y pico con su tapa...*¹³⁴⁷

...*una vandeja de charol negro, y ramos dorados, de vara y tres dedos de largo y tres quartas de ancho, que tiene un recado de café de China blanca con listas doradas, que es una tetera con tapa, asa y pico...*¹³⁴⁸

Por último, transcribimos dos referencias a otras bandejas decoradas con las armas reales que podrían ser de laca asiática. Se han extraído del inventario de los bienes del Palacio de San Ildefonso redactado en el año 1774:

...*Seys Azafates de Charol negro redondos en porciones también con Armas R^{es}...*¹³⁴⁹

...*Quatro Bandejas de charol negro de una bara de largo digo de ancho con las Armas en medio con otras Labores de oro molido; estas se hallan en la Galeria de los Ydolos...*¹³⁵⁰

¹³⁴⁴ Frago Gracia, J. A., (1997), p. 110.

¹³⁴⁵ *Ibidem* nota anterior

¹³⁴⁶ AHPM. Prot. 13984. Fol. 636. Cfr. Barrio Moya, J. L., (1999), pp. 629-647.

¹³⁴⁷ AGS. GJ. Libro 402. F. 93 r.

¹³⁴⁸ AGS. GJ. Libro 402. F. 93 r-93v.

¹³⁴⁹ *Ibidem* nota anterior

¹³⁵⁰ AGP. RE. Libro 266. (*Inbentario General de las Pinturas, Alhajas y muebles que existen en el R.^l Palacio De S.n Yldef.^o que estan al cargo del Aposentador de Palacio Gefé de el ñoficio de Furriera.*).

Durante esta centuria los abanicos seguían encabezando las listas de compras de las damas españolas de alta alcurnia. De hecho no son inusuales las referencias a ellos en las fuentes de época. Como se ha dicho, los de varillaje lacado, al igual que aquellos elaborados con marfil, estaban especialmente valorados desde el siglo XVI:

*...Un abanico de charol y papel de la India...*¹³⁵¹

Es posible apuntar que ahora, incluso más a menudo que en el pasado, encontramos retratos de elegantes cortesanas sosteniendo estos preciados accesorios entre sus manos, como el de María Luisa de Parma pintado por Giuseppe Baldighi en el año 1765 y conservado en el Palacio Real de Madrid. En este cuadro la reina sujeta en su mano izquierda un abanico, cuyo varillaje parece de laca roja¹³⁵².

Finalmente, cabe señalar que el material de hemeroteca del siglo XVIII ofrece un fiel panorama de la notable cantidad de artículos de laca asiática que podían adquirirse en tiendas, prenderías, almonedas¹³⁵³, en casas particulares, y hasta directamente en la calle, de distintas ciudades españolas¹³⁵⁴. Y a ellos acudían incluso los monarcas para la decoración de los distintos palacios dispersos por el país. En todos estos lugares era posible comprar, tanto lacas antiguas, como coetáneas. Véamos a este respecto un anuncio de la prensa madrileña del año 1758:

*...Se venden...4. cofres de charol antiguo; dos papeleras de los mismo... darán noticia de todo en la Prendería que está en la calle de Ruda...*¹³⁵⁵

En las siguientes líneas se exponen otros dos anuncios de muebles chinos o japoneses. Los escritorios del primer anuncio se sostenían sobre soportes europeos de talla dorada:

*...En la calle del Mesón de Paredes...se venden dos papeleras de charol negro, figuras chinas, y los pies de talla dorados...*¹³⁵⁶

¹³⁵¹ AHPM. Prot. 11306. Fol. 514. (*Carta de pago y de dote que otorgó Pedro de Arias Estévez a favor de Manuela Vittores*. Año 1702). Véase Arias Estévez, M. R., (2009 d), p. 47. Consúltese también Arias Estévez, M. R., (2009 e), p. 47.

¹³⁵² N° Inv PN: 10069378.

¹³⁵³ Muchas almonedas se abrían con el objetivo de poner a la venta, por necesidades económicas o por el deseo de renovar la decoración de las casas, ciertos enseres que habían pertenecido a reyes y nobles. Ya hemos visto las almonedas que se crearon en Madrid durante los años 1766 y 1767, al morir Isabel de Farnesio con la venta de algunos de los bienes que le habían pertenecido en vida. Se conocen otras como la del conde de Miranda o la del marqués de Santiago, ambas abiertas en 1758. También era habitual que organizaran almonedas personas extranjeras que, tras haber vivido en España un tiempo, debían abandonar el país y deshacerse de algunas de sus propiedades. Vega, J., “Transformaciones del espacio doméstico en el Madrid del siglo XVIII. Del oratorio y el estrado al gabinete”. *Revista de Dialectología y tradiciones populares*. CSIC. Madrid, (2005), Vol. 60, nº 2, pp. 10- 13.

¹³⁵⁴ Asimismo existían prenderos sin tienda abierta al público, ferias y mercadillos como El Rastro de Madrid. Vega, J., (2005), pp. 6,7, 8.

¹³⁵⁵ *Diario noticioso, curioso, erudito y comercial, público y económico*, 25 de Noviembre de 1758.

¹³⁵⁶ *Diario noticioso*, 1 de Marzo de 1758.

...El evanista que está en la calle de las Carretas, inmediato a la de Majaderitos tiene de venta un cofre de charol de la China, embutido de nacar...¹³⁵⁷

2.1.3. Siglos XIX- XX

A pesar de que el siglo XX excede los límites cronológicos de esta tesis, la redacción del argumento de la presente sección requiere necesariamente que nos extendamos mínimamente a los primeros años de dicha centuria.

Ya vimos como con el Neoclasicismo se mitiga sobremanera el aprecio de los europeos por las lacas extremo orientales. Sin embargo no decae por completo. Así lo demuestran ciertas noticias de prensa como la siguiente de inicios del siglo XIX:

...A la calle de la Montera n. 13, tienda de D. Francisco Simon Saez acaba de llegar una partida de generos de china, fabricados en Canton y Nanquin y son los siguientes: ...dichos id. [abanicos] de charol con pais de papel...¹³⁵⁸

La cita antedicha señala algunos de los principales focos de exportación de laca extremo oriental de estos momentos junto a Macao; Cantón y Nankin. Y es de señalar que muchos productos llegaron aquí, desde Filipinas, a través de marinos y militares que pasaron por los destacamentos orientales¹³⁵⁹.

Pero la fascinación europea por las lacas orientales resurge con fuerza en época romántica, llegando a difundirse por el continente americano, dentro de una oleada de seducción por el exotismo en general y por aquel oriental en particular, que se ha dado en llamar japonismo. Esta moda abarcó aproximadamente desde el segundo cuarto del siglo XIX a los años veinte de la siguiente centuria. En España el entusiasmo por la laca se vio propiciado por determinadas circunstancias como el tratado de amistad, comercio y navegación firmado con Japón en 1869¹³⁶⁰, el interés que ciertos intelectuales manifestaron hacia estos objetos y, sin lugar a dudas, la introducción de la corriente orientalista del momento que se iba plasmando en las revistas de moda y decoración, extranjeras y españolas, como *La ilustración española y americana* o *La España moderna*¹³⁶¹. A raíz de ello se produce una gran demanda de lacas chinas y japonesas, entre otros objetos suntuarios, por parte de la burguesía más cosmopolita. Pero ahora, como en el pasado, también se incorporan estos artículos a las colecciones reales.

¹³⁵⁷ *Diario noticioso universal*, 12 de Febrero de 1760.

¹³⁵⁸ *Diario de Madrid*, 20 de Abril de 1804.

¹³⁵⁹ Aguiló, M. P., (1999), p. 537.

¹³⁶⁰ Bru i Turull, R., "Els inicis del comerç d'art japonès a Barcelona (1868-1887)". *Racbasj*, nº 21, (2007), p. 59.

¹³⁶¹ Aguiló, M. P., (1999), p. 535.

En estos momentos son frecuentes las importaciones de muebles de laca oriental sobre estructuras occidentales como costureros, asientos, rinconeras, entredoses¹³⁶², etc. Varios ejemplares de este tipo se exhiben en conocidos museos madrileños como el Cerralbo, el Lázaro Galdiano, el del Romanticismo, o el Museo Nacional de Artes Decorativas, más adelante nos referiremos a alguno de ellos. También es frecuente la aplicación de elementos de laca oriental en muebles y otros objetos de nueva factura, dentro de los estilos en boga como el modernismo o el art déco.

Además, es importante destacar que el arte del *urushi* llegó a Barcelona desde París en los años veinte del siglo XX de la mano de Luis Braçons y Sunyer, quien impartió esta técnica en la *Escola Superior dels Bells Oficis*. También su discípulo Ramón Sarsanedas se dedicó a tales labores en la misma ciudad¹³⁶³. La introducción del oficio del *urushi* en Europa y en España en particular, por primera vez en la Historia, constituye un acontecimiento cultural de gran calado, no solo porque, tras cinco siglos de espera, era posible confeccionar en nuestro continente lacas orientales, sino por la transcendencia que tiene el que se desvalara de una vez por todas el secreto de su técnica de elaboración y de los materiales empleados.

Entre finales del siglo XIX y la primera mitad del XX, los expertos y coleccionistas de arte oriental como José Palacio (1875-1952), el marqués de Cerralbo (1845-1922) o José Lázaro Galdiano (1862-1947) se dirigían al mercado internacional, principalmente a Francia, para adquirir artículos con los que engrosar sus colecciones¹³⁶⁴. Acudían por ejemplo asiduamente a las ferias o a las subastas del hotel Drouot de París¹³⁶⁵.

Otro importante coleccionista, el catedrático de la Universidad de Zaragoza, Federico Torralba Fortún (1913- 2012) consiguió reunir la más relevante colección española de lacas de Asia Oriental mediante adquisiciones en comercios especializados de Venecia como la galería Morra del barrio de la Giudecca¹³⁶⁶. Y en el año 2001 donó un elevado número de artículos lacados chinos y japoneses al Museo de Zaragoza. Este importante legado forma parte hoy en día de la Colección Torralba del museo.

¹³⁶² Armario de poco fondo con dos puertas que a menudo se situaba entre dos ventanas. Surgió en Francia en el siglo XVIII pero se difundió ampliamente en el siguiente siglo. Rodríguez Bernis, S., (2006), p. 158.

¹³⁶³ Kawamura, Y., (2005), pp. 2-14. Ramón Sarsanedas también trabajó como restaurador de lacas.

¹³⁶⁴ Cabañas, P., “Una visión de las colecciones de arte japonés en España”. *Artigrama*, (2003), nº 18, p. 110. AAVV., *Fascinados por Oriente...*, (2009), p. 84. Este tipo de adquisiciones se mantiene en el siglo XX. De hecho un elevado número de obras de la Colección Palacio del Museo de Bellas Artes de Bilbao, fueron adquiridas por José Palacio en dichas subastas entre 1920 y 1930. Todos estos coleccionistas enriquecieron con sus aportaciones los fondos de lacas orientales que hoy existen en varios museos españoles. Ferro Payero, M. J., “La aportación de los coleccionistas contemporáneos” en AAVV., *Orientando la mirada. Arte asiático en las colecciones públicas madrileñas*. Ayto. de Madrid, Madrid (2009), pp. 87, 91

¹³⁶⁵ Arias Estévez, M. R., (2009 a), p. 57. Cabañas, P., (2003), p. 110. AAVV., *Fascinados por Oriente...*, (2009), p. 84.

¹³⁶⁶ Aragúas Biescas, P., “Venecia, puerta de Oriente. El caso de la colección Torralba- Fortún” en AAVV., *Nuevas perspectivas de investigación sobre Asia Pacífico*. Universidad de Granada. Granada (2008), pp. 105, 107. AAVV., “Museo de Zaragoza...”, (2003), p. 140.

Pero además, algunas ciudades como Barcelona, Madrid, Cádiz o Sevilla contaban con comercios especializados en la venta de objetos extremo orientales¹³⁶⁷. Asimismo existían almonedas, ferias locales o mercadillos como el Rastro madrileño donde no faltaban las piezas *namban*, sin que sus compradores conocieran la verdadera antigüedad y origen de las mismas¹³⁶⁸. Veamos un anuncio de 1830 de la venta de estos artículos en una prendería madrileña:

*...También se vende una óptica chinesca de doce vistas de las principales ciudades y puertos de mar de aquel país, y varios objetos de charol legítimo de China...*¹³⁶⁹

La cita que exponemos a continuación, además de mostrar el favor de la sociedad decimonónica española por los artículos de laca para la decoración de los interiores, señala la existencia de ciertos artesanos que se dedicaban a imitarlos en Cádiz y Sevilla:

*...Los muebles maqueados que vienen de China, como veladores, mesas, cómodas y demás, constituyen el principal adorno en las habitaciones alhajadas con gusto. En Cádiz y Sevilla están muy en uso por ser los primeros puntos en que toca al desembarque y porque muchos artistas se han dedicado también con buen éxito a esta clase de trabajos...*¹³⁷⁰

A la difusión del aprecio por las lacas asiáticas contribuyeron de manera decisiva asimismo las exposiciones de arte oriental que se celebraron aquí, como la que tuvo lugar en 1888 en la ciudad condal. En ella se mostraron varios objetos de *urushi* de alta calidad que fueron adquiridos por el coleccionista Joseph Mansana, constituyendo la que hoy en día se conoce como colección Mansana¹³⁷¹.

En estos momentos pervive la mencionada costumbre de cubrir las paredes de determinadas habitaciones con paneles de laca asiática. Una práctica que, frecuentemente, se extiende al revestimiento de puertas y ventanas. Ejemplo de ello sería el *salón de fumar* del Palacio Real de Madrid al que nos referiremos en el apéndice III de esta tesis.

¹³⁶⁷ Se conocen los nombres de algunas casas comerciales españolas especializadas en productos orientales. Entre ellas destacan las barcelonesas *El Mikado* creada por Olot Vinyals o los *Grandes almacenes de Santiago Gisbert* que tuvieron sucursal en Madrid entre 1901 y 1904, (concretamente en la calle Alcalá nº 42). Ordóñez, C., y Ordóñez, L., "La restauración de muebles. Fuentes de información para la interpretación de la obra. Un breve apunte". *Kermes* (2012), pp. 49-58. También adquirió renombre la madrileña *La Japonesa*. Para ampliar información sobre este asunto véase Bru I Turull, R., "El comerç d'art japonès a Barcelona", (1887-1915). *Locus Amoenus*. UAB, (2009-2010). <http://ricarbd.wordpress.com/2011/02/21/el-comerc-dart-japones-a-barcelona-1887-1915/> (consulta de Enero de 2012).

¹³⁶⁸ Al hilo de esta cuestión, Aguiló afirma que el investigador Bernardo Ferrao aduce que muchas de las piezas *namban* que se custodian a finales del siglo XX en los museos portugueses se adquirieron en el Rastro de Madrid o en ferias y almonedas locales, y no a través del comercio de antigüedades como podría suponerse. Aguiló, M. P., (1999), p. 166.

¹³⁶⁹ *Diario de avisos de Madrid*, 7 de Septiembre de 1830.

¹³⁷⁰ Sánchez Caro, I., (1866), p. 35.

¹³⁷¹ Kawamura, Y., (2003 b), p. 225.

Las relaciones de bienes decimonónicas siguen mostrando la existencia de piezas *namban* entre sus existencias. La siguiente referencia, extractada de un inventario del Palacio de El Pardo de 1886, hace alusión a un oratorio La pieza descrita parece tratarse de un retablo doméstico o tríptico con una tabla central pintada y dos laterales, a modo de puertas. Este tipo de retablos de *urushi* que custodiaban pinturas de temática europea proliferaron en el estilo *namban*¹³⁷² y tuvieron gran aceptación en Occidente a través de los siglos.

*...un oratorio fijo en la pared de madera pintada y charolada con molduras doradas y en el centro un cuadro que representa el lavatorio de Pilatos...*¹³⁷³

Para finalizar, presentamos un apunte procedente de la relación de bienes del brigadier D. Juan Garrido, de 1847 que alude a una bandeja de Japón probablemente lacada:

*...Una bandejita con dos cajas del Japon...*¹³⁷⁴

2.2 Algunos ejemplos de laca asiática conservada en España

A continuación se ofrece una sucinta panorámica de los objetos de laca asiática, principalmente china y japonesa, que existen en la actualidad en nuestro país en instituciones públicas y colecciones privadas. Se trata de aportar una visión general de la presencia de esta producción en España, sin pretensiones de abarcar todo lo existente, lo que rebasaría los límites de nuestro trabajo. Muchos de los artículos de laca que se conservan aquí en la actualidad proceden de colecciones creadas entre los siglos XVI, XVII y XVIII. Algunos fueron donados a recintos eclesiásticos como los monasterios, principalmente por parte de misioneros o también de damas de la realeza que acabaron sus vidas recluidas en estos lugares. Un elevado número de ellos, como algunos a los cuales nos hemos referido precedentemente, responden al estilo *namban* y han ido paulatinamente saliendo a la luz gracias a la labor de determinados investigadores. Otros constituyeron adquisiciones de coleccionistas de los siglos XIX y XX y dieron origen a un buen número de repertorios españoles de arte oriental en museos y fundaciones de prestigio internacional. Entre ellos podemos destacar las del Museo Nacional de Artes Decorativas, el Museo Nacional Etnográfico, el Museo de Bellas Artes de Bilbao o el Museo de Zaragoza.

Dividiremos este apartado en dos grupos. El primero de ellos engloba los ejemplares de los siglos XVI y XVII y el segundo grupo se ocupa de las piezas de los siglos XVIII y XIX.

2.2.1 Objetos pertenecientes a los siglos XVI y XVII

La mayor parte de las obras que se incluyen en este listado proceden de colecciones reales de los Austrias. En primer lugar aludiremos a determinadas obras custodiadas en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. Entre las de estilo *namban* destaca un

¹³⁷² Aguiló, M. P., (1999), p. 164.

¹³⁷³ AGP. AP. El Pardo. Caja 9643. Exp. 1.

¹³⁷⁴ AHPM. Prot. 25453. Fol. 478 vº. (Testamento otorgado por el brigadier D. Juan Garrido. Año 1847).

baúl o cofre del siglo XVI que corresponde al tipo *kamabokogata*, de tapa semicilíndrica utilizado para viaje¹³⁷⁵

Probablemente este mueble constituyó un regalo de María de Austria al monasterio fundado por su hermana Juana¹³⁷⁶, en el momento de su ingreso en él en 1582, a su vuelta a España de Alemania, ya viuda de Maximiliano II¹³⁷⁷. El baúl, que pudo haberse adquirido en Lisboa¹³⁷⁸, contiene las reliquias de San Valerio¹³⁷⁹ y se exhibe en el Relicario del monasterio.

Esta pieza presenta un fondo de laca negra sobre el que se desarrolla, en *makie* dorado y plateado, con el añadido de nácar, un programa iconográfico que ha sido analizado por la profesora Kawamura. Entre las distintas especies vegetales representadas se encuentran camelias, flores de cerezo, naranjos silvestres, campanillas chinas y hojas de vid. En la tapa, entre la vegetación, aparecen dos leones chinos, animales mitológicos que durante el periodo Momoyama simbolizaban la protección de los templos, el poder, el valor y la grandeza. En el frente se representa una pareja de faisanes, aves que en Japón significan amor materno por arriesgar su vida para salvar a sus crías de los nidos en llamas. La decoración se completa con franjas de motivos geométricos en nácar y *makie*. Cuenta con cantoneras, cerradura y asas laterales de bronce, estas últimas se fijan al armazón a través de embellecedores en forma de crisantemo. El interior es de *urushi* negro, presentando la tapa flores en *makie radem*¹³⁸⁰. Este objeto podría constituir la obra de laca *namban* más antigua de fecha conocida, puesto que se habría realizado con anterioridad al ingreso de María de Austria en el monasterio en 1582¹³⁸¹.

En el mismo recinto existe otra arqueta de mediados del siglo XVI que custodia las reliquias de Santa Margarita. Según ciertos autores llegó asimismo a España a través de Lisboa¹³⁸². Presenta una tapa troncopiramidal y apoya en un pequeño basamento con patas en forma de ménsula. De origen indio, probablemente de Gujarat, se ornamenta con incrustaciones de nácar sobre un fondo oscuro¹³⁸³. Este fondo ha sido definido por

¹³⁷⁵ N° Inv PN: 00612585.

¹³⁷⁶ García Sanz, A., y Jordán Gschwend, A., (1998), pp. 25, 27, 28, 29. García Sanz, A., (2003), pp. 132, 138. Aguiló, M. P., (1999), pp. 158, 167. Impey, O., (2001), pp. 106, 111. Jordán Gschwend, A., y Pérez de Tudela, A., (2003), p. 30.

¹³⁷⁷ Kawamura, Y., (2013 a), p. 270.

¹³⁷⁸ García Sanz, A., (2003 a), pp. 132, 138. Jordán Gschwen A., y Pérez de Tudela, A., (2003), p. 30. Aguiló, M. P., (1999), pp. 158, 167. Impey, O., (2001), pp. 106, 111. Leiria, L., "The signatura in namban lacquerware: tangible forms of storing remembrance". *Bulletin of Portuguese / Japanese studies*, Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, (2006), n° 012, pp. 33, 34. García Sanz, A., y Jordán Gschwend, A., (1998), pp. 25, 27, 28, 29, p. 36, nota 11.

¹³⁷⁹ Leiria, L., (2006), pp. 33, 34. Kawamura, Y., (2013), pp. 324-327.

¹³⁸⁰ Kawamura, Y., (2013), pp. 270, 272, 324, 325, 326, 327. Según García Sanz y Jordan las incrustaciones de nácar proceden de la concha *yakugai* y de la concha de nautilo (*ô mugai*). García Sanz, A., y Jordán Gschwen, A., (1998), p. 27.

¹³⁸¹ Kawamura, Y., (2013), p. 272.

¹³⁸² García Sanz, A., (2003), p. 130. Kawamura, Y., (2013), pp. 256, 257.

García Saíz como de pasta negra¹³⁸⁴. Nosotros, a simple vista no podemos determinar si la pieza responde a la técnica de la laca o no, entre otras cosas, porque no ha sido analizada científicamente. Sin embargo, en el Museo Victoria & Albert de Londres existe un escritorio y una arqueta del siglo XVII, de aspecto similar e idéntico origen geográfico a los de la arqueta del monasterio madrileño, que se describen como lacados¹³⁸⁵. Por su parte, hemos tenido acceso a un estudio de laboratorio del año 2000, realizado en el Instituto Getty de una mesita del mismo estilo que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Virginia¹³⁸⁶. Los resultados del análisis permitieron establecer que, sobre un soporte de madera *shisham* (palorosa indio), existía una especie de pasta, compuesta por sulfato cálcico con el añadido de una serie de pigmentos negros y rojos aglutinada con adhesivo animal¹³⁸⁷.

Volviendo a la arqueta de Las Descalzas, ésta ha sido considerada por parte de varios autores como una obra lacada. Si esto fuera cierto estaríamos ante una de las escasas lacas indias conservadas en nuestro país. Sin embargo, por el momento no podemos compartir dicha opinión. Consideramos prudente esperar a que la investigación en torno a esta clase de obras indias avance para poder establecer el tipo de técnica con que están realizadas¹³⁸⁸.

Dentro de este monasterio existen asimismo dos atriles plegables de inicios del siglo XVII¹³⁸⁹. Responden a los prototipos *namban*. Es decir; adoptan forma de tijera y se componen de dos piezas de madera decoradas con laca negra con motivos dorados e incrustaciones de nácar. Uno de ellos presenta el monograma de Jesús en el anverso¹³⁹⁰. El segundo atril es en realidad fruto de una transformación, posiblemente ejecutada en España. Se realizó a partir de las puertas de un relicario del mismo estilo que fueron recortadas en la parte inferior a imitación de los atriles *namban*. Por último, se añadió un soporte metálico a la trasera¹³⁹¹.

En el Monasterio de La Encarnación hemos tenido oportunidad de contemplar tres piezas *namban*: La primera de ellas es un arca de tapa plana del siglo XVI decorada principalmente a base de motivos de vid en varias tonalidades de dorado. Dicha ornamentación se ejecuta según la técnica del *makie* y se combina con incrustaciones de

¹³⁸³ N° Inv PN: 1 00620390. García Sanz y A., Jordán Gschwen, A., (1998), pp. 26, 29,30. García Sanz, A., (2003), pp. 133 138.

¹³⁸⁴ García Sanz, A., 2003), pp. 130, 135.

¹³⁸⁵ N°s Inv: IS.24:1-1966 y 155-1866.

¹³⁸⁶ N° Inv: 82.114.

¹³⁸⁷ Neumann, A., "The indentification and treatmente of surfaces on a 17th century indian writing desk". 2000 WAG *Postprints*. Filadelfia, (2000), p. 42.

¹³⁸⁸ Otra pieza de técnica similar a ésta se conserva en la colección privada de Jorge Welsh de Lisboa. De Moura Carvalho, P., (2001 a), p. 150.

¹³⁸⁹ Período Edo (1615-1868).

¹³⁹⁰ N° Inv PN: 00613189.

¹³⁹¹ N° Inv PN: 00613190. Valladares, R., (2003), p. 122. García Sanz, A., y Jordán Gschwen, A., (1998), pp. 27 - 31. Kawamura, Y., (2003 a), p. 112. Kawamura, Y., (2013), p. 282.

nácar (*radem*). Presenta cantoneras, asas laterales, bisagras y cerradura de plata y aún no es unánime la opinión acerca del origen -español o japonés- de tales herrajes¹³⁹². Kawamura ha planteado dos hipótesis acerca de la nacionalidad de estas guarniciones. La primera de ellas es que fueran castellanas, de inicios del siglo XVII y que el nombre *Luis*, inciso en la cerradura, correspondiera al de un platero español¹³⁹³. Pero, en su opinión, también podría aludir a un lacador y comerciante de lacas japonés llamado Luis - dono, quizá así apodado por su conversión al cristianismo por parte de misioneros españoles. En la marca, las cuatro letras están dispuestas en relieve y por lo visto éstas semejan a las presentes en la cerradura de otra arqueta *namban* de colección particular que ha podido conocer esta historiadora y a la que no hemos tenido acceso¹³⁹⁴.

La siguiente pieza de laca asiática que se conserva en este monasterio es un pequeño cofre *namban* de principios del XVII con una decoración menos abigarrada que la propia de las piezas de este estilo¹³⁹⁵. Contiene un trozo de hábito y una alpargata de Santa Teresa de Ávila. De ahí que pudiera relacionársela con la canonización de esta Santa¹³⁹⁶. También se ha planteado que hubiera pertenecido a la princesa Margarita de Austria quien, como sabemos, vivió en el monasterio. Es posible que la hubiera recibido de su madre, la emperatriz María o también de su hermano, el archiduque Alberto¹³⁹⁷.

De laca *namban makie y radem*, este cofre presenta una cubierta semicilíndrica que se ajusta al arco rebajado de los laterales. Las bisagras que permiten la apertura de la tapa son de plata, mientras que el asa de la cubierta es de metal dorado con roleos punteados sobre dos embellecedores en forma de crisantemo. Este motivo se repite en dos botones metálicos dispuestos en el eje longitudinal de la cubierta con el fin de que el asa no dañe la laca al caer sobre ella. Para ciertos autores los herrajes de plata fueron realizados en Japón¹³⁹⁸.

El repertorio decorativo de la laca de esta arqueta es de carácter vegetal y se distribuye en secciones definidas por líneas de nácar¹³⁹⁹. La trasera presenta una palmeta en rojo que se ha interpretado como el *mon* o marca heráldica del soberano japonés Hideyoshi Toyotomi (1582-1598). Esta marca relaciona la arqueta con el estilo *kodai-ji - makie*, propio de las obras entregadas por la esposa de Hideyoshi al templo *Kodai - ji*, donde esta reina se retiró¹⁴⁰⁰.

¹³⁹² Kawamura, Y., (2001), nº 147, pp. 3, 7 y 8. García Sanz, A., (2003), p. 132. N° Inv PN: 00620390.

¹³⁹³ Kawamura, Y., "A. 'Luis' mark in namban-style lacquer". *Andon*, (2012), nº 91, p. 8.

¹³⁹⁴ Véase Kawamura, Y., (2012), nº 91.

¹³⁹⁵ N° Inv PN: 00612693.

¹³⁹⁶ Kawamura, Y., (2013), p. 272. García Sanz, A., (2003), p. 133.

¹³⁹⁷ García Sanz, A., (2003), pp. 133, 138.

¹³⁹⁸ Kawamura, Y., (2001), p. 8. García Sanz, A., (2003), p.133

¹³⁹⁹ Kawamura, Y., (2001), pp. 4, 8. García Sanz, A., (2003), pp. 133, 139. Kawamura, Y., (2013), p. 272.

¹⁴⁰⁰ Kawamura, Y., (2013), p. 272.

En el Monasterio de La Encarnación también se localiza un oratorio portátil en forma de retablo, cuyas puertas se decoran con laca de un estilo similar al *makie radem*¹⁴⁰¹, motivo por el cual esta pieza fue considerada, en 2001, por Kawamura como *namban*¹⁴⁰². Sin embargo, en el catálogo de la exposición *Lacas Namban. Huellas de Japón en España* de 2013, viene definida por esta autora como luso - india y cree que las puertas pudieran haberse realizado, tanto en la India como en las islas Ryûkyû¹⁴⁰³. Nosotros pensamos que el estilo de este altar semeja al de los *butsans* budistas y es posible compararlo con el de otros altares conservados en Portugal¹⁴⁰⁴. Esta pieza es fiel reflejo del hibridismo cultural propio de las lacas asiáticas. Como se habrá podido comprobar en páginas precedentes, este tipo de altares aparecen en la documentación española de los siglos XVI y XVII.

Siguiendo con las piezas localizadas en recintos religiosos, en el Convento de Las Trinitarias Descalzas de Madrid se halla un escritorio de reducidas dimensiones, cuyo propietario pudo ser el fundador del convento; Sancho de la Cerda¹⁴⁰⁵.

Por su parte, en El Monasterio de Guadalupe de Extremadura existen seis piezas de laca *namban*: cuatro arquetas¹⁴⁰⁶, un hostiario¹⁴⁰⁷, y una caja de tapa plana de estilo pictórico¹⁴⁰⁸. En el Monasterio de Lorenzana de Lugo se encuentran otras dos arquetas

¹⁴⁰¹ N° Inv PN: 00620040. Las puertas sirven para abrir y cerrar un pequeño espacio sagrado conformado por un nicho rematado en arco de medio punto que se encuentra enmarcado por columnas corintias. Sobre el fondo del espacio interior, de color verde, se superponen motivos vegetales de talla dorada que Kawamura atribuyó, en su día, a artistas españoles o portugueses. Kawamura, Y., (2001), pp. 5, 8, 9. El basamento, también de color verde, con talla vegetal superpuesta, se encuentra recorrido por una moldura dorada con decoración de ovas. El copete, de forma triangular, se decora asimismo con motivos tallados sobre fondo verde y se encuentra flanqueado por dos pirámides coronadas en bolas, que recuerdan a los chapiteles herrerianos y que han sido consideradas por Kawamura españolas o bien novohispanas. Kawamura, Y., (2003 b), pp. 218, 219. La parte trasera se encuentra simplemente pintada de rojo. Véase Arias Estévez, M. R., "Altar portátil Namban en forma de tríptico" en AAVV., *Orientando la mirada. Arte asiático en las colecciones públicas madrileñas*. Ayto. de Madrid. Madrid, (2009 c), pp. 108, 109. Valladares, R., (2003), p. 125. También AAVV., "Tesoros de los palacios Reales de España. Una historia compartida". Cat. Exp. Chapa ediciones México, (2011).

¹⁴⁰² Kawamura, Y., (2001), pp. 8, 9.

¹⁴⁰³ Kawamura, Y., (2013), pp. 257, 258.

¹⁴⁰⁴ Nos referimos a una pieza conservada en el Museo Municipal de Viana do Castelo que custodia una virgen de marfil y a una segunda pieza de colección particular existente en Porto. De Moura Carvalho, P., (2001 a), p. 153.
http://www.geira.pt/MMVianaCastelo/Coleccoes/contents/files/mobi_ie_imag.html (consulta de Enero de 2012).

¹⁴⁰⁵ Kawamura, Y., (2003 b), pp. 220, 221.

¹⁴⁰⁶ Aguiló, M. P., (1999), p. 157, fig 4, p. 167. Kawamura, Y., (2003 b), p. 222. Las cuatro presentan cubierta de medio cañón. Kawamura, Y., (2006), pp. 83, 84, 85. Para el término arqueta véase Rodríguez Bernis, S., (2006), p. 47.

¹⁴⁰⁷ Véase Rivera Hernández, L., "La suntuosidad y lo utilitario: un hostiario *namban* japonés". *Boletín Guadalupano*. (2007). Año 6, nº. 80.

¹⁴⁰⁸ Kawamura, Y., (2006), pp. 83, 85, 86.

*namban*¹⁴⁰⁹ y otras dos pertenecientes a la misma corriente artística en el Museo Diocesano de Pamplona¹⁴¹⁰.

Una de las piezas *namban* más singulares que se conservan en nuestro país es un sagrario prismático del Convento de las Franciscanas de Alcalá de Henares que en origen fue un escritorio. Este mueble fue probablemente transformado en la América virreinal con el añadido de herrajes de plata y piedras semipreciosas. Además se le agregó en la parte superior un remate de cuatro tornapuntas en cuyo centro se erige una cruz¹⁴¹¹. En opinión de Kawamura estos tres elementos se revistieron, en momentos sucesivos a la ejecución de la obra, con laca extraída de los cajones¹⁴¹². Esta intervención responde a la mencionada práctica, iniciada a finales del siglo XVII, que consistía en el reaprovechamiento de lacas extremo orientales en elementos de un estilo más acorde con los gustos del momento.

En el Convento de La Purísima Concepción de Toro existe un cofre japonés, según Kawamura posterior a 1660 y de estilo pictórico que incluye monos y ardillas entre su repertorio decorativo¹⁴¹³. Y en el recinto religioso de Santa María de Jesús de Sevilla se custodian otros muebles *namban*: una arqueta¹⁴¹⁴ y un escritorio correspondiente a la tipología española de tapa abatible. Según ciertos autores este último mueble pudo haberse confeccionado, durante los primeros años del siglo XVII, en algún taller cualificado de la ciudad de Kyoto¹⁴¹⁵. Es de laca negra decorada con motivos dorados naturalistas y aplicaciones de nácar.

En la Parroquia Mayor de Santa Cruz de Écija de Sevilla se conserva un atril portátil *namban* plegable, en forma de tijera, que presenta el anagrama de la Compañía de Jesús (IHS)¹⁴¹⁶. Por su parte, en el Convento del Espíritu Santo de la misma ciudad existe un

¹⁴⁰⁹ Kawamura, Y., (2001), p. 11. Kawamura, Y., (2000), pp. 81-85. Kawamura, Y., (2003 b), p. 220. Fernández Martín, M., (2006), p. 500.

¹⁴¹⁰ Kawamura, Y., (2013), pp. 330-333. Aguiló, M. P., (1999), pp. 156, 167. Kawamura, Y., (2003 a), p. 112. Kawamura, Y., (2003 b), p. 221. Es posible que estas arquetas llegaran de la mano de los misioneros jesuitas que visitaron Japón. Kawamura, Y., (2013), pp. 330-333.

¹⁴¹¹ Véase Castillo Oreja, M. A., “Clausuras de Alcalá. Un ejemplo de las artes del barroco en la España de los Austrias” en AAVV., *Clausuras de Alcalá*. Cat. Exp. Alcalá de Henares, (1986), p. 73. Kawamura, Y., “Apuntes sobre el arte de *urushi* a propósito de un sagrario complutense” en Actas del XII Congreso del CEHA, Oviedo, (1998), pp. 155,162. Aguiló, M. P., (1999), pp. 159, 167. Kawamura, Y., (2001), pp. 9,11. Kawamura, Y., (2003 a), p. 112. Kawamura, Y., (2003 b), p. 221. Arias Estévez, M. R., (2009 b), p. 106. Kawamura, Y., (2013), pp. 382-387.

¹⁴¹² Kawamura, Y., (2013), p. 386.

¹⁴¹³ Kawamura, Y., (2003 b), p. 222. Vila Tejero, M. D., “Arqueta” en AAVV., *Las edades del hombre. Remembranza*. Cat. Exp. Zamora, (2002), pp. 329, 330. Kawamura, Y., (2013), pp. 350, 351.

¹⁴¹⁴ Fernández Martín, M., “Dos nuevas obras de arte *namban* en Sevilla”. *Laboratorio de Arte 19*. (2006), pp. 499, 500.

¹⁴¹⁵ Aguiló, M. P., (1999), p. 167, nota 52. Kawamura, Y., (2003 b), p. 222. Fernández Martín, M., (2006), pp. 498, 499. Kawamura, Y., (2013), pp. 378-381.

¹⁴¹⁶ Fernández Martín, M., (2006), p. 500.

escritorio de estilo pictórico, con decoración dorada sobre laca negra. Cuenta con ocho cajones y dos puertas frontales decoradas en su interior respectivamente con dos gallos de vivos colores. En el mueble contrastan los motivos dorados en relieve (*takamakie*) sobre el negro de intenso brillo de la laca del fondo¹⁴¹⁷.

Dentro del grupo de atriles *namban* localizados en nuestro país, podemos incluir uno del siglo XVI, recientemente descubierto en la Iglesia de Los Corporales de Daroca (Zaragoza), con el monograma de la Compañía de Jesús representado en su cara anterior. Este atril ha sido estudiado por los profesores de la Universidad de Zaragoza Isabel Álvaro Zamora y Javier Ibañez Fernández¹⁴¹⁸. Otros dos atriles del mismo estilo existen en el Convento de La Purísima Concepción del Puerto de Santa María¹⁴¹⁹.

Entre los atriles *namban* custodiados en recintos religiosos podemos señalar algunos existentes en Castilla y León, gracias a la información aportada por el historiador Casado Paramio. Pueden contemplarse respectivamente en la Iglesia de Santa María de Aguilar de Campos (Valladolid), en la Orden de las Carmelitas de Medina de Rioseco¹⁴²⁰, en el Convento de Santa Ana de Valladolid y en el Museo de la Catedral de Tuy¹⁴²¹.

Por otro lado, en el Monasterio del Corpus Christi de Murcia se conserva un baúl *namban*, quizá regalo de los jóvenes embajadores de Japón que, como ya se dijo, pasaron unos días en esta ciudad en Diciembre de 1584 tras entrevistarse con Felipe II¹⁴²².

Afortunadamente hemos podido incluir en el presente trabajo una pareja de cajas chinas de laca negra de gran interés histórico recientemente halladas en la Iglesia de Santa María de la Sey en Valeria (Cuenca) a las que ya nos hemos referido en páginas anteriores. Fueron realizadas hacia 1600 y adoptan forma de urna octogonal con tapa. Presentan motivos dorados vegetales y geométricos dentro de reservas geométricas y rejillas metálicas cubriendo una serie de aberturas practicadas en la tapa y el cuerpo. En

¹⁴¹⁷ Kawamura, Y., "La laca japonesa de exportación en España. Del estilo *namban* al pictórico". *Archivo Español de Arte*, (2009). Vol. 82, nº 325, pp. 87-93. Véase asimismo Kawamura, Y., (2013), pp. 392-396.

¹⁴¹⁸ Álvaro Zamora, I., e Ibañez Fernández, J., "Arte para los jesuitas: el atril Namban conservado en la iglesia de Santa María de los Corporales de Daroca", (Zaragoza) en AAVV., *Pvllchrum in Honorem M^a Concepción García Cainza*. Gobierno de Navarra. Universidad de Navarra, (2011).

¹⁴¹⁹ Kawamura, Y., (2003 b), pp. 223, 224. Barroso Vázquez, M. D., "El patrimonio suntuario de las RRMM. Concepcionistas de El Puerto de Santa María y sus aportaciones ultramarinas" en *Actas del I Congreso internacional del monacato femenino en España, Portugal y América* (1492-1992). Universidad de León, (1993). Vol. 1, pp. 105-119.

¹⁴²⁰ Las monjas carmelitas de Medina de Rioseco se trasladaron hace algunos años al antiguo Convento de las Reparadoras de Valladolid pero su patrimonio tuvo múltiples problemas durante el traslado, por lo que, de momento, desconocemos si conservan el atril o no. (Información oral aportada por Casado Paramio. Marzo de 2010).

¹⁴²¹ Información oral aportada por Casado Paramio. Marzo de 2010.

¹⁴²² Pérez Sánchez, M., (2002), p. 463. Kawamura, Y., (2003 b), p. 220.

la parte interna de la tapa se representa un grupo de personas en dorado, rojo y verde. Las cajas contienen un cráneo relicario y pertenecieron al III Señor de Valera, quien las donó a la parroquia de Valeria. Afortunadamente las cajas se encuentran documentadas, y por partida doble. Las noticias datan de 1618 y se localizan en el Archivo de Protocolos de Cuenca y en el Parroquial de Santa María de la Sey de Valeria respectivamente, documentación que ha sido aportada por los historiadores Felix de la Fuente, Yayoi Kawamura y María Dolores Vila Tejero, quienes han localizado y estudiado las cajas¹⁴²³. Véamos la documentación mencionada:

*...Item dos caxas de Bandeja de la India en forma de globos ochabados con unos enrejadillos dorados...*¹⁴²⁴

*...En una caxa de las Indias / con redecillas doradas/ Caput undecim mille Virgine / En otra caxa semexante / A [...] caput undecim mille Virgine...*¹⁴²⁵

En opinión de los historiadores que se han ocupado del estudio de las piezas descritas, éstas consistían en fruteros y las aperturas cubiertas con alambre que se definen en las citas como redecillas o enrejillados servirían para airear la fruta¹⁴²⁶.

La observación de la fotografía de estas piezas¹⁴²⁷ nos ha permitido determinar el mencionado significado de la palabra redecilla que figura en varias citas del inventario de Felipe II así como suponer que las piezas descritas en ellas sean chinas, al igual que las de Valeria.

En cuanto a las lacas asiáticas conservadas en recintos de carácter civil podemos destacar algunas *namban* del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid. Entre ellos varias arcas y arquetas. En primer lugar existe un arca de considerables dimensiones con dos cerraduras y una decoración naturalista *makie radem* delimitada en registros enmarcados por decoración geométrica¹⁴²⁸ (fig. 8).

La siguiente arca en tamaño perteneció al coleccionista hispano - alemán José Arnaldo Weissberger¹⁴²⁹. Se decora con motivos de flora y fauna, enmarcados por cenefas en forma de dientes de sierra, todo ello ejecutado según el mismo procedimiento de la

¹⁴²³ AAVV., *La moda española en el siglo de oro*. Museo de Santa Cruz. Toledo, (2015), p. 294. Véase fig.7 de esta tesis. (Soporte digital).

¹⁴²⁴ AHP. Cu. Prot. 746. Fol. 376. Año 1618.

¹⁴²⁵ Archivo Parroquial de Valeria. Año 1618.

¹⁴²⁶ Información oral aportada por Felix de la Fuente, Mayo de 2015.

¹⁴²⁷ Véase fig.7 en el anexo I de esta tesis. (Soporte digital).

¹⁴²⁸ N° Inv: CE26819.

¹⁴²⁹ Aguiló, M. P., "La fortuna de las colecciones de artes decorativas españolas en Europa y América: Estudios comparativos" en AAVV., *El Arte Español fuera de España*. XI Jornadas de Arte. CSIC. Madrid, (2003), p. 278, nota10.

arqueta anterior¹⁴³⁰. La tercera arqueta a destacar del museo fue adquirida en Sotheby's en 1992. Es de laca negra salpicada por pequeñas piezas de nácar, muy desgastadas, inscritas en registros verticales delimitados por bandas con triángulos del mismo material¹⁴³¹.

Durante el mismo año el museo adquirió en la casa de subastas Christie's otro contenedor, cuya cubierta semicircular encaja en la estructura del cuerpo propiamente dicho, presenta una decoración de motivos geométricos conseguidos según el método *radem*¹⁴³².

En este museo se conserva asimismo un cofre más pequeño, con el mismo tipo de tapa excavada en el cuerpo del contenedor que la anterior. Se ornamenta a base de fragmentos de nácar, en forma de rombos de dos tamaños distintos, cuenta con herrajes de metal dorado y se ha podido comprobar que en la bocallaves aparecen inscritas las letras A y F cuyo significado se desconoce por el momento¹⁴³³ (fig. 9).

Puede contemplarse además en el museo un atril con el monograma de la Compañía de Jesús¹⁴³⁴, un altar portátil con dos puertas decoradas con *makie* y nácar que al abrirse descubren una pintura occidental sobre tabla, quizá novohispana, en la que se representa a San Fernando¹⁴³⁵ (fig. 10), y un escritorio de entre 1610 y 1630 que carece de tapa abatible¹⁴³⁶.

El Museo Nacional de Artes Decorativas custodia otro escritorio de estilo pictórico, de entre 1630 y 1650, con puertas al frente, herrajes dorados y una decoración menos abigarrada que la propia del *namban* que deja gran espacio al fondo de laca negra¹⁴³⁷. Por su parte, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao existe otro escritorio, éste *namban* y de tapa abatible, decorado según la técnica del *makie raden*¹⁴³⁸ (fig. 11).

¹⁴³⁰ N° Inv: CE10140.

¹⁴³¹ N° Inv CE: 18708. Kawamura, Y., (2013), pp. 328, 329.

¹⁴³² N° Inv: CE: 18707. Kawamura, Y., (2001), p. 11. García Sanz, A., (2003), p.133. Arias Estevez, M., "El Gabinete de Historia Natural" en AAVV., *Oriente en Palacio. Tesoros Asiáticos en las colecciones reales españolas*, Patrimonio Nacional, Madrid, (2003), p. 256. Aguiló, M. P., (1999), pp. 162, 167. Kawamura, Y., (2003 b), p. 217. Cabañas, P., (2003), p. 114.

¹⁴³³ N° Inv: CE 27456.

¹⁴³⁴ N° Inv: 26447. AAVV., *Fascinados por Oriente...*, (2009), p. 64. Kawamura, Y., (2013), pp. 398, 399.

¹⁴³⁵ N° Inv: 27272. AAVV., *Fascinados por Oriente...*, (2009), p. 64. El rey Fernando III (1201-1252) fue canonizado en 1671. Kawamura, Y., (2013), pp. 411, 413.

¹⁴³⁶ N° Inv: CE 28110. Kawamura, Y., (2013), pp. 390, 391.

¹⁴³⁷ N° Inv: CE18367.

¹⁴³⁸ N° Inv: 82/1470. Este escritorio fue restaurado por Arcaz en 2010.

Y en el Museo de las Ferias de Medina del Campo, se encuentra un atril *namban*, de inicios del siglo XVII, con el anagrama de los jesuitas en la tabla central ¹⁴³⁹ (fig. 12). Esta pieza se conservó durante siglos en la Iglesia de Santiago el Real de la misma ciudad (antiguo convento de San Pedro y San Pablo).

En el mismo museo se custodia una arqueta de idéntico estilo de finales del siglo XVI procedente de la Colegiata de San Antolín de Medina del Campo. En su momento sirvió para contener las reliquias de San Bartolomé y San Francisco. Para su decoración se recurre, en el frente, la tapa y los laterales, a reservas romboidales o polilobuladas, con decoración floral de *makie* en su interior enmarcadas por orlas de dientes de sierra. El mismo tipo de decoración se encuadra en una reserva rectangular en la trasera ¹⁴⁴⁰.

Como apunta el historiador Casado Paramio, en esta obra no se aprecia el *horror vacui* propio de la decoración *namban*, más bien prima el vacío sobre lo lleno, lo que nos permite situarla en un contexto de transición entre el estilo *namban* y el pictórico ¹⁴⁴¹.

De la misma época es un atril conservado en el Museo de Arte Oriental de Valladolid procedente del Convento de Santa María Magdalena de Medina del Campo (MM. Agustinas), muy similar al del Museo de las Ferias, ya que cuenta con las mismas medidas e idéntico tipo de decoración ¹⁴⁴².

Uno de los más extensos y ricos lotes de laca oriental de nuestro país lo constituye la Colección Torralba del Museo de Zaragoza ¹⁴⁴³. Se compone de un total de doscientos treinta y un objetos chinos y japoneses de distinto tipo ¹⁴⁴⁴. Entre ellos se encuentran cien piezas de laca japonesa que conforman lo más granado de la colección. Del siglo XVII podemos destacar un tarro para té de color negruzco ¹⁴⁴⁵, un arca para viaje ¹⁴⁴⁶, ambos con decoración *makie* y una caja redonda para incienso de metal lacado del siglo XVII ¹⁴⁴⁷.

¹⁴³⁹ Casado Paramio, J. M., *Obras de ultramar en Medina del Campo* Diputación de Valladolid. Valladolid, (2007), p. 36. Según Casado Paramio, la originalidad de este atril reside en la presencia de los 5 *mon* o escudos heráldicos a los lados de la cartela central del mismo. Fernández Martín, M., (2006), p. 500, nota 20. Kawamura, Y., (2013), pp. 406, 407.

¹⁴⁴⁰ Casado Paramio, J. M., (2007), p. 38. La cerradura y el asa de cobre son modernos. AAVV., *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Catálogo Monumental de Medina del Campo*. Diputación de Valladolid. Valladolid, (2004), fig. 120.

¹⁴⁴¹ Casado Paramio, J. M., (2007), p. 38.

¹⁴⁴² <http://www.museoferias.net/octubre2002.htm> (consulta de Agosto 2011). Kawamura, Y., (2013), pp. 400, 401.

¹⁴⁴³ Véase AAVV., “Museo de Zaragoza. La colección de Arte Oriental Federico Torralba”. *Artigrama*, (2003), nº 18. También AAVV., *Arte Oriental. Colección Federico Torralba*. Cat. Museo de Zaragoza, (2002).

¹⁴⁴⁴ Araguás Biescas, P., (2008), pp. 104, 109.

¹⁴⁴⁵ AAVV., *Arte Oriental...*, (2002), nº 487, s/p.

¹⁴⁴⁶ AAVV., *Arte Oriental...*, (2002), nº 434, s/p.

¹⁴⁴⁷ AAVV., *Arte Oriental...*, (2002), nº 496. s/p.

Podemos añadir a este elenco de obras asiáticas dos sillas chinas de época Ming (1368-1644) a las que ya nos hemos referido, en la actualidad se custodian en el Monasterio de El Escorial, sirvieron para la gota de Felipe II¹⁴⁴⁸, proceden del sur de la China¹⁴⁴⁹, y representan uno de los raros ejemplos de objetos de esta dinastía que sobreviven en las colecciones occidentales¹⁴⁵⁰. En opinión de Margaret Medley, podrían haberse realizado a mediados del siglo XVI, en cualquier caso, antes de 1580. Según esta autora, la mejor conservada, podría haberse adquirido en Filipinas por parte de un oficial de la compañía española en dicha isla, y haberse enviado después a Felipe II como "novedad útil"¹⁴⁵¹.

Sin embargo, como hemos visto en páginas anteriores, según Jordán Gschwend y Pérez de Tudela, estas sillas podría haberlas importado de Macao Catalina de Austria hacia 1560¹⁴⁵². Además, en opinión de las autoras podrían corresponder a las que figuran en el inventario del príncipe Carlos del año 1568, quien las habría heredado de su abuela¹⁴⁵³.

En palabras de Aguiló, en 1599 el viajero Diego de Cuelbis vio una de estas sillas en la pieza de las furias del Alcázar de Madrid, durante su periplo por España, y la citó como una "sella de la isla china"¹⁴⁵⁴. Para Aguiló estos asientos debieron haberse fabricado exclusivamente para el mercado occidental, ya que ni los chinos ni los japoneses hacían uso de ellos¹⁴⁵⁵, un argumento que entra sin embargo en contradicción con la de Medley, quien sostiene que durante la dinastía Ming, las sillas plegables estaban en boga en China¹⁴⁵⁶. Y según Blas Sierra de la Calle, ya en la dinastía Tang (618-906), los chinos abandonaron la costumbre de sentarse en el suelo y comenzaron a usar asientos¹⁴⁵⁷.

Finalizamos este listado con la referencia a un tipo de objeto confeccionado según la técnica *rantai shikki* que suele encontrarse raramente en las colecciones españolas de arte asiático. Se trata de un cesto atribuido a la China, del siglo XVI, que se conserva en el Museo Nacional de Antropología¹⁴⁵⁸.

¹⁴⁴⁸ Junquera, J. J., (1999), p. 411.

¹⁴⁴⁹ N° Inv PN: 10014156. Cfr. Aguiló, M. P., (1999), p. 161. Véase la foto de estas sillas publicada por Valladares. Valladares, P., (2003), p. 121. Checa, F., *Maravillas de Felipe II*. Banco Bilbao Vizcaya, (1997), p. 159.

¹⁴⁵⁰ De Moura Carvalho, P., (2001 b), p. 43.

¹⁴⁵¹ Medley, M., (1985), p. 65, 66, 67.

¹⁴⁵² Este argumento coincide con la afirmación de Aguiló, en relación a que Catalina de Austria compró en 1561 varias sillas chinas de este tipo. Aguiló, M. P., (1999), pp. 161-162.

¹⁴⁵³ Jordán Gschwend, J., y Pérez de Tudela, A., (2003), p. 30.

¹⁴⁵⁴ Aguiló, M. P., (1999), p. 161.

¹⁴⁵⁵ Aguiló, M. P., (1999), p. 11.

¹⁴⁵⁶ Medley, M., (1985), p. 66. La existencia de una silla de este tipo realizada para el emperador de China entre 1500 y 1560, avala la tesis de Medley. Este asiento se conserva en el Museo Victoria & Albert de Londres. N° Inv: FE.8-1976. De Moura Carvalho, P., "A laca na China" en AAVV., *O mundo da laca. 2000 anos de Historia*. Fundación Calouste Gulbekian. Lisboa, (2001 c), p. 27.

¹⁴⁵⁷ Sierra de la Calle, B., (2006), p. 114.

2.2.2 Objetos pertenecientes a los siglos XVIII y XIX

El número de objetos asiáticos, principalmente chinos y japoneses, de esta época que se conservan en España es muy superior al de los ejecutados precedentemente. Y también responden a una mayor variedad de tipologías: biombos, todo tipo de pequeños contenedores para los usos más diversos como los *inros* o los *suzuribakos* o cajas de caligrafía¹⁴⁵⁹, entre otros artículos.

Pero lo que más abunda son sin duda los abanicos. Como se ha dicho, durante estos siglos España los importó masivamente y en la actualidad aún se encuentran diseminados por distintas colecciones españolas, como los de procedencia china del siglo XVIII¹⁴⁶⁰ del Palacio Real de Madrid y que fueron estudiados en 2003 por Annemarie Jordán Gschwend¹⁴⁶¹. También podemos destacar los abanicos japoneses de mismo siglo¹⁴⁶² de marfil y laca¹⁴⁶³ y de carey y laca¹⁴⁶⁴ que se expusieron en Madrid en el año 2009 y que se conservan respectivamente en el Palacio Real de Madrid y en el de Aranjuez¹⁴⁶⁵.

Por su parte, en el Museo de Arte Oriental de Valladolid existen unas cincuenta piezas japonesas del siglo XVIII¹⁴⁶⁶, entre ellos una caja para contener y transportar comida y bebida (*sagejubako*), un servicio de tabaco (*tabako - bon*), un armario para el incienso, tres *suzuribakos*, una vajilla para pescado, varios *inros*, una mesa y un tocador¹⁴⁶⁷.

El *sagejubako* consta de tres compartimentos y dos niveles. El primero consiste en un recipiente de alimentos de varios compartimentos o *jubako*. A su lado se sitúan las

¹⁴⁵⁸ N° Inv: 4906. Véase fig. 1 de esta tesis. (Soporte digital).

¹⁴⁵⁹ La producción de *suzuribakos*, destinados a contener el material de caligrafía, se desarrolló a partir del periodo Heian (794-1185). Para la decoración de estos objetos a menudo se recurría a motivos alusivos a la literatura. Véase Little, S., y Lewis, J. E., *View of the Pinnacle: Japanese lacquer writing boxes*. University of Hawaii Press. Honolulu, (2012). Estas cajas constituían bienes muy valorados en la sociedad japonesa, en donde la caligrafía tenía mucha importancia. Sierra de la Calle, B., "Japón". *Obras selectas del museo oriental*. Museo Oriental de Valladolid. Valladolid, (2004), p. 92.

¹⁴⁶⁰ Dinastía Quing (644- 1911).

¹⁴⁶¹ Jordán Gschwend, A., "Los primeros abanicos orientales de los Habsburgos" en AAVV., *Oriente en Palacio. Tesoros Asiáticos en las colecciones reales españolas*, Patrimonio Nacional, Madrid, (2003), pp. 276, fig. XV. 5, p. 277, fig. XV. 6 y fig. XV. 7. N°s Inv. PN: 10038775, 10038791 y 10038791.

¹⁴⁶² Periodo Meiji (1868- 1912).

¹⁴⁶³ N° Inv PN: 10053670.

¹⁴⁶⁴ N° Inv PN: 10053452.

¹⁴⁶⁵ Arias Estévez, M. R., "Abanico de baraja" en AAVV., *Orientando la mirada. Arte asiático en las colecciones públicas madrileñas*. Ayto. de Madrid. Madrid, (2009 d), pp. 168, 169. Véase asimismo Arias Estévez, M. R., "Suntuosa ensoñación: El prestigio de las exóticas curiosidades de exportación" en AAVV., *Orientando la mirada. Arte asiático en las colecciones públicas madrileñas*. Ayto. de Madrid. Madrid, (2009 e), p. 47.

¹⁴⁶⁶ Periodo Edo (1615-1868).

¹⁴⁶⁷ Sierra de la Calle, B., (2004), p. 91.

botellas de peltre para el *sake*, bajo las cuales se encuentra otra pequeña caja. En el nivel superior existe un espacio destinado a contener bandejas y otro en el que se guarda un pequeño recipiente¹⁴⁶⁸.

El servicio de tabaco adopta forma de pequeño armario con cajones para guardar las pipas o la petaca. La parte superior lleva un brasero de carbón que servía para encender la pipa en épocas anteriores a la divulgación de las cerillas, a su lado se sitúa el cenicero¹⁴⁶⁹.

Con respecto al armario para incienso, éste es de laca negra con motivos dorados. Presenta cajones de distintos tamaños para guardar maderas variadas, ya que la ceremonia del incienso se centraba en la apreciación de las distintas fragancias de maderas nobles¹⁴⁷⁰.

En lo que atañe al *suzuribako*, su cubierta exterior se decora con un árbol, mientras que en la parte interna de la tapa se representa un puente de madera, otro árbol y una noria. En el interior de la caja se conservan aún varios instrumentos de caligrafía¹⁴⁷¹. En cuanto a los *inros*, podemos destacar uno de ellos decorado con flores de loto y garzas en *makie*¹⁴⁷² y un segundo ejemplar en el que se representa una tortuga en dos tonos de *takamakie*¹⁴⁷³. Por lo que atañe a la vajilla, ésta presenta motivos dorados sobre un fondo rojo. Consta de cinco cuencos y de una bandeja en forma de pez (pues era utilizada para servir pescado)¹⁴⁷⁴.

La mesa escritorio del museo es de laca *takamakie* dorada y plateada. En ella se representa una rama de apulonia, uno de los emblemas de la familia real japonesa y un ave fénix, también símbolo de autoridad imperial. Este tipo de mueble era empleado para escribir y colocar cartas de poemas en rollos de papel¹⁴⁷⁵.

Por lo que respecta al tocador o *kyodai*, éste consiste en un contenedor con dos cajones en los que se guardaban, dentro de unas cajas, distinta clase de cosméticos y accesorios para el aseo¹⁴⁷⁶. Sobre él se sitúa un espejo con una serie de motivos representados que aluden a la longevidad como el pino, la grulla, la tortuga o el bambú¹⁴⁷⁷.

¹⁴⁶⁸ Sierra de la Calle, B., (2004), p. 96.

¹⁴⁶⁹ Sierra de la Calle, B., (2004), pp. 98, 99.

¹⁴⁷⁰ Sierra de la Calle, B., (2004), p. 103.

¹⁴⁷¹ Sierra de la Calle, B., (2004), pp. 92, 93.

¹⁴⁷² Sierra de la Calle, B., (2004), p. 100.

¹⁴⁷³ Sierra de la Calle, B., (2004), p. 101.

¹⁴⁷⁵ Sierra de la Calle, B., (2004), p. 94.

¹⁴⁷⁶ Sierra de la Calle, B., (2004), p. 105.

¹⁴⁷⁷ Sierra de la Calle, B., (2004), p. 104.

Otro museo que contiene un considerable número de piezas lacadas chinas y japonesas de los siglos XVIII y XIX es el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Algunas integran la denominada Colección Palacio de arte japonés conformada por *suzuribakos* datadas a caballo entre las dos centurias mencionadas. También existen ¹⁴⁷⁸, *inros*¹⁴⁷⁹ y otro tipo de contenedores¹⁴⁸⁰. Entre ellos sobresale uno circular para guardar un espejo del siglo XVIII de fondo dorado en el que se describe un paisaje con insectos¹⁴⁸¹. También destaca, dentro de esta colección, una caja para incienso en forma de biwa (una especie de laúd) de laca dorada con decoración *makie* y *nashijie*¹⁴⁸². Un último objeto a señalar del museo es un secreter chino del último tercio del siglo XIX cuya estructura se inspira en prototipos europeos de la época¹⁴⁸³.

Por su parte, entre las numerosas piezas de laca asiática que atesora el Museo Cerralbo de Madrid, destaca una sillería china compuesta por una butaca y dos sillas del siglo XIX de laca negra con incrustaciones de nácar¹⁴⁸⁴, así como varias bandejas japonesas, realizadas durante la misma centuria, de distintas formas y colores¹⁴⁸⁵.

En otro museo madrileño, el del Romanticismo existen varias obras de laca de la segunda mitad del siglo XIX, probablemente de origen chino, entre las que se encuentran un entredós¹⁴⁸⁶, una butaca¹⁴⁸⁷ y un costurero¹⁴⁸⁸.

Un tercer museo de Madrid que contiene un considerable número de objetos lacados del período que nos ocupa es el Museo Nacional de Artes Decorativas. Ejemplo de ello serían varios abanicos realizados en Cantón a mediados del siglo XIX. Algunos son de baraja y se encuentran revestidos completamente de laca¹⁴⁸⁹, en otros, con paño de papel o de tela, la laca se limita al varillaje¹⁴⁹⁰. Como se ha dicho, en esta época los abanicos

¹⁴⁷⁸ N^{os} Inv: 82/1022, 82/1061, 82/1097 y 82/964.

¹⁴⁷⁹ N^{os} Inv: 82/1530, 82/1531, 82/1017, 82/1032, 82/1020, 82/999, 82/1076, 82/ 1045 y 82/971.

¹⁴⁸⁰ N^{os} Inv: 82/1094, 82/1048, 82/1043, 82/961, 82/957 y 82/1095.

¹⁴⁸¹ N^o Inv: 82/957.

¹⁴⁸² N^o Inv: 82/1095.

¹⁴⁸³ Pereda, A., *La colección Palacio. Arte japonés en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao, (1998), pp. 76-95.

¹⁴⁸⁴ N^{os} Inv: 5243 a 5245. Tabar Anitua, F., *Lujo asiático. Artes de extremo oriente y chinerías en el Museo Cerralbo*. Ministerio de Cultura, Madrid, (2004), pp. 116-117. Cabañas, P., "Una visión de las colecciones de arte japonés en España". *Artigrama*, (2003), n^o 18, pp. 110, 111.

¹⁴⁸⁵ N^{os} Inv: 01431, 01432, 03645, 03646, 03647 y 03648.

¹⁴⁸⁶ N^o Inv: CE154.1.

¹⁴⁸⁷ N^o Inv: CE0458.

¹⁴⁸⁸ N^o Inv: CE1046.

¹⁴⁸⁹ N^{os} Inv: CE 4812, CE 4813 y 22300 DUP. AAVV., *Fascinados por Oriente...*, (2009), p. 90.

¹⁴⁹⁰ N^{os} Inv: CE0 4820, CE0 4831, CE0 4818 y CE0 4841.

chinos y japoneses se importaban en Europa masivamente. De ahí que aún exista un elevado número de ellos incluso en el mercado del anticuariado¹⁴⁹¹.

Los abanicos solían contar con estuches de laca para su custodia y afortunadamente aún se conservan algunos en distintos museos españoles, como el anteriormente mencionado. Entre ellos son dignos de mención dos de laca china negra y roja respectivamente. En el primero, de hacia 1830, aparece el nombre de la que fuera su propietaria, Dolores Méndez, grabado en su tapa¹⁴⁹². La misma zona del estuche de color rojo se decora con un pavo real¹⁴⁹³.

Por su parte, en el Museo de América de Madrid se custodian, entre otras obras, una caja para mantones de Manila de laca negra realizada en Cantón con las iniciales CA / MYE¹⁴⁹⁴, así como un costurero chino de forma poligonal y laca dorada de la misma centuria¹⁴⁹⁵.

Volviendo al Museo Nacional de Artes Decorativas, podemos destacar además un costurero chino de las mismas características y época que el del Museo del Romanticismo. De laca negra con *makie*, responde formalmente a los prototipos ejecutados en Cantón o Macao para la exportación¹⁴⁹⁶. Esta clase de costureros se inspiraban en modelos occidentales y se realizaban en serie. Llegaron a introducirse en EEUU y aún podemos encontrarlos a la venta en el mercado de antigüedades¹⁴⁹⁷. El museo cuenta además con varias cajas de tamaño reducido como la que presenta el escudo español en la tapa¹⁴⁹⁸ o la de juegos, probablemente china, de laca negra con motivos dorados y pies de talla dorada¹⁴⁹⁹.

¹⁴⁹¹ De Moura Carvalho, P., (2001 c), p. 51.

¹⁴⁹² AAVV., *Fascinados por Oriente...*, (2009), p. 84. N° Inv: 21477. Con frecuencia los abanicos se encargaban a través de los agentes de Manila con la indicación de dejar un espacio para que después el comerciante de la metrópoli grabara el nombre de su propietario, como es el caso. AAVV., *Fascinados por Oriente...* (2009), p. 84. A menudo estas cajas o estuches de abanico se realizaban en cartón piedra y a veces eran tan importantes como los abanicos. Merino de Cáceres, M., y Valverde Merino, J. L., "Abanicos chinos de exportación" en AAVV., *Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas*. Patrimonio Nacional. Madrid (2003), p. 266.

¹⁴⁹³ AAVV., *Fascinados por Oriente...*, (2009), p. 90. N° Inv: 13824.

¹⁴⁹⁴ N° Inv: 6698. Véase Arias Estévez, M. R., "Caja de mantón de manila" en AAVV., *Orientando la mirada. Arte asiático en las colecciones públicas madrileñas*. Ayto. de Madrid. Madrid, (2009 f), pp. 170, 171. (Cabe señalar que esta caja no se encuentra en el Museo Cerralbo, tal como se indica en este catálogo).

¹⁴⁹⁵ N° Inv: 6672. Consúltase Arias Estévez, M. R., "Costurero" en AAVV., *Orientando la mirada. Arte asiático en las colecciones públicas madrileñas*. Ayto. de Madrid. Madrid, (2009 e), pp. 170, 171.

¹⁴⁹⁶ AAVV., *Fascinados por Oriente...*, (2009), p. 84. N° Inv: 5161.

¹⁴⁹⁷ De Moura Carvalho, P., (2001 c), p. 50.

¹⁴⁹⁸ AAVV., *Fascinados por Oriente...*, (2009), p. 53. N° Inv: 21299.

¹⁴⁹⁹ AAVV., *Fascinados por Oriente...*, (2009), p. 85. N° Inv: 27216.

El Museo Nacional de Artes Decorativas atesora asimismo un secreter chino del último tercio del siglo XIX de laca negra con decoración dorada, similar al del Museo de Bellas Artes de Bilbao antes mencionado, cuya estructura se inspira en prototipos europeos, presenta unas esbeltas patas cabriolé¹⁵⁰⁰. También son dignos de mención varios instrumentos musicales, entre los que se encuentran un salterio chino de laca negra con decoración dorada del siglo XIX¹⁵⁰¹ y un timbal de ceremonias de la misma nacionalidad del siguiente siglo. En este instrumento se combina la laca roja, el pergamino y la madera tallada¹⁵⁰².

En lo que atañe a la Colección Torralba del Museo de Zaragoza, entre las piezas japonesas de los siglos XVIII y XIX, descollan por su calidad de ejecución los *suzuribakos*¹⁵⁰³ y los *inros*¹⁵⁰⁴. También llaman la atención por su rareza dos objetos lacados sobre soporte de carey: una caja de tarjetas de baile¹⁵⁰⁵ (fig.13). y un delicadísimo plato de borde ondulado¹⁵⁰⁶ (fig.14). Por lo que respecta a las lacas chinas de esta colección, podemos mencionar una caja y un tarro para rape de laca roja tallada del siglo XVIII¹⁵⁰⁷ y dos butacas del mismo color de la siguiente centuria¹⁵⁰⁸. En el anexo fotográfico de esta tesis publicamos la foto de una de ellas¹⁵⁰⁹ (fig.15).

El Museo Oriental de Ávila también conserva lacas asiáticas de los siglos XVIII y XIX. Entre ellas se exhiben cuatro biombos chinos elaborados según distintas técnicas: el primero compuesto de cuatro hojas, de laca dorada sobre fondo negro del siglo XVIII¹⁵¹⁰, el segundo del XIX de seis hojas y de la misma tonalidad con figuras de

¹⁵⁰⁰ AAVV., *Fascinados por Oriente...*, (2009), p. 83. N° Inv: MNAD: 5157. De origen oriental, la pata cabriolé adopta forma de doble curva, de rodilla más gruesa que el resto. En el siglo XVIII en España se conoce con el nombre de pata o pie de cabra. Rodríguez Bernis, S., (2006), p. 264. Véanse cap. IV y V de esta tesis.

¹⁵⁰¹ Dinastía Qing (1644-1911). N° Inv: 24.662. López Piñero, J. M., “Juan Bautista Bru y su colección de láminas que representan los animales y monstruos del Real Gabinete de Historia Natural de Madrid” en AAVV., *Oriente en Palacio, Tesoros Asiáticos en las colecciones reales españolas*. Patrimonio Nacional, Madrid, (2003), p. 254. Este salterio se expuso en la muestra *Fascinados por Oriente* que tuvo lugar en el Museo Nacional de Artes Decorativas durante el año 2009.

¹⁵⁰² N° Inv: 10034. Véase AAVV., *Fascinados por Oriente...*, (2009), p. 42.

¹⁵⁰³ AAVV., *Arte Oriental. Colección Federico Torralba*. Cat. Museo de Zaragoza, (2002), n° 389, s/p.

¹⁵⁰⁴ N°s Inv: 792, 799 -802 y 802 - 814.

¹⁵⁰⁵ N° Inv: 49267 aa.

¹⁵⁰⁶ N° Inv: 49057 aa. AAVV., *Arte Oriental...*, (2002), n° 180, s/p,

¹⁵⁰⁷ AAVV., *Arte Oriental...*, (2002), n° 223, n° 550, s/p.

¹⁵⁰⁸ N°s Inv: 49011 aa y 49002 aa. Véase AAVV., “Museo de Zaragoza...”, (2003), p. 143. También AAVV., *Arte Oriental...*, (2002), n° 123, 124, s/p.

¹⁵⁰⁹ N° Inv: 49002 aa.

¹⁵¹⁰ Sierra de la Calle, B., (2006), pp. 15, 116.

marfil¹⁵¹¹. El resto de los biombos, también decimonónicos, cuentan con ocho paneles realizados según la técnica Coromandel¹⁵¹².

Otras obras custodiadas en este museo son: una bandeja japonesa del siglo XIX decorada con grullas y motivos vegetales estilizados¹⁵¹³, un altar japonés de buda o *butsudan* del XVIII¹⁵¹⁴, un recipiente de laca china para transportar regalos de los siglos XVIII o XIX¹⁵¹⁵, un pequeño armario de laca china con incrustaciones de nácar y porcelana de la misma época¹⁵¹⁶ o una caja de la misma nacionalidad de color negro¹⁵¹⁷.

En este museo podemos contemplar asimismo un abanico de Cantón con varillaje lacado de tono negro con motivos dorados de hacia 1860¹⁵¹⁸, dos jarrones chinos de laca tallada negra y roja del siglo XIX¹⁵¹⁹, un panel de laca roja tallada de la centuria precedente¹⁵²⁰ y dos jarrones de fondo dorado del siglo XIX¹⁵²¹, estas tres últimas piezas también son chinas.

Una de las piezas de *urushi* más notables custodiadas en España de estas épocas consiste en un biombo de doce hojas de laca bicromática roja y negra del siglo XVIII, quizá chino que se conserva en el Museo del Disseny de Barcelona¹⁵²². Presenta en el anverso episodios de la historia de Don Quijote y en el reverso una leyenda china. También en Cataluña, concretamente en el Museo del Arte de la Piel de Vic, existen dos raras cajas chinas de piel lacada del siglo XVIII¹⁵²³.

Asimismo merece la pena mencionar un *inro* japonés perteneciente a la colección del historiador Ignacio Pando. Esta pieza es de *urushi* negro con decoración dorada y

¹⁵¹¹ Sierra de la Calle, B., (2006), p. 117.

¹⁵¹² *Ibidem* nota anterior.

¹⁵¹³ Sierra de la Calle, B., (2006), pp. 186, 187.

¹⁵¹⁴ Sierra de la Calle, B., (2006), p. 189.

¹⁵¹⁵ S/Nº. Inv.

¹⁵¹⁶ *Ibidem* nota anterior.

¹⁵¹⁷ *Ibidem* nota anterior.

¹⁵¹⁸ Sierra de la Calle, B., (2006), p. 60.

¹⁵¹⁹ S/Nº. Inv. Este tipo de laca no abundaba en el siglo XIX.

¹⁵²⁰ Sierra de la Calle, B., (2006), p. 61.

¹⁵²¹ S/Nº. Inv.

¹⁵²² Nºs INV: 49609 y 49620.

¹⁵²³ Nºs Inv: 209, C/1047 y 289, C/1046. AAVV., *El Arte en la piel. Colección A. Colomer Munmany*. Fundación Central Hispano. Vic, (1998), pp. 128, 129.

cuenta con cinco compartimentos. Fue realizada entre 1850 y 1860 y su importancia radica en que se encuentra firmada por un especialista en *makie*¹⁵²⁴.

Como ya se ha dicho, durante los siglos XVIII y XIX, continúa el hábito de revestir con lacas orientales distintos elementos de arquitectura interior. Un ejemplo de ello lo encontramos en una puerta del decimonónico *salón de fumar*¹⁵²⁵ del Palacio Real de Madrid¹⁵²⁶ al que ya nos hemos referido en páginas anteriores.

Finalizamos este recorrido por las colecciones de laca asiática en España indicando la existencia de dos escritorios japoneses de los siglos XVIII o XIX, cuyo paradero desconocemos, aunque es sabido que en 1919 pertenecieron a la Colección Valenciano de la misma ciudad¹⁵²⁷.

Conviene señalar que es posible completar la información sobre las lacas asiáticas conservadas en España, principalmente aquellas extremo orientales, mediante la consulta de distintas catalogaciones llevadas a cabo recientemente en España. Ejemplo de ello sería una exhaustiva clasificación de piezas *namban* llevada a cabo por la historiadora Yayoi Kawamura, con ocasión de la muestra reiteradamente mencionada a lo largo de esta tesis sobre lacas *namban* que tuvo lugar en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid en 2013¹⁵²⁸. También es de destacar el catálogo de la exposición *Arte Japonés y Japonismo* celebrada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao en 2014 sobre piezas de la Colección Palacio que incluye un buen número de lacas japonesas datadas mayoritariamente de los siglos XVIII y XIX¹⁵²⁹.

Otro listado de objetos *namban* custodiados en distintas entidades a nivel internacional, entre las que se mencionan las españolas, puede ser consultado en la web *Japanese Embassies in Europe & Namban Art. Artistic and Cultural Relations between Japan and Europe during the 16 th and 17 th Centuries. Documents & Studies*¹⁵³⁰.

Antes de dar por finalizada esta sección de nuestra tesis, debemos señalar que durante el año 2015 varias piezas *namban* de la Comunidad Autónoma de Navarra van a ser objeto de un prometedor estudio interdisciplinar y de un proyecto de conservación - restauración coordinados por la profesora Yayoi Kawamura, el conservador del

¹⁵²⁴ Kawamura, Y., y Pando, I., “Un inro lacado de Japón y el coleccionismo del arte asiático de los Galé. Liño”. (2010), nº 16, pp. 93-95.

¹⁵²⁵ Este tipo de habitación masculina tuvo eco en España a partir de 1840. AAVV., *Fascinados por Oriente...*, (2009), p. 83.

¹⁵²⁶ Nº Inv PN: 10002564. Véase cap. III de esta tesis.

¹⁵²⁷ Sacs, J., “Les laques”. *Vell i Nou*, (1919), nº 89, pp. 143-148. Kawamura, Y., (2003 b), p. 224.

¹⁵²⁸ AAVV., *Lacas Namban. Huellas de Japón en España. IV Centenario de la Embajada Keicho*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte / Fundación Japón. Madrid, (2013).

¹⁵²⁹ AAVV., *Arte Japonés y Japonismo*. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao, (2014).

¹⁵³⁰ https://japaneseembassies.wordpress.com/tsuba-and-othernambanpieces/?blogsub=confirming#blog_subscription-2 (consulta de Enero de 2014)

National Research Institute for Cultural Properties de Japón y la conservadora jefa de Artes Decorativas del Museo Nacional de Tokyo¹⁵³¹.

3. LA LACA EUROPEA EN ESPAÑA. SIGLOS XVI - XIX

3.1 Introducción

En las siguientes páginas se recoge y analiza la información recabada acerca de la presencia de laca europea en nuestro país. Nos referiremos, tanto a los objetos importados, como a las obras fruto de artífices extranjeros. Se aludirá a los países sobre los que se ha localizado información -Italia, Francia, Alemania, Países Bajos e Inglaterra- tanto en las fuentes escritas como a través de los estudios directos. Por ello, el contenido de esta sección debe vincularse a apéndice II de esta tesis, en relación a las piezas europeas.

Los datos recogidos en las fuentes escritas sobre las obras lacadas europeas se ordenan por países y en función de las tipologías que en mayor medida se decoraron con esta técnica: mobiliario y otros artículos domésticos, instrumentos musicales y carruajes. A consecuencia de ello el contenido de las diferentes secciones es muy desigual, pues prevalece la información sobre Inglaterra y, dentro de la misma, las alusiones al mobiliario.

Los momentos álgidos en lo que se refiere a la importación de productos lacados europeos en España fueron los siglos XVIII y XIX. A esta época corresponden la mayor parte de los testimonios localizados. No obstante, dicho fenómeno se inició con anterioridad. Es posible incluso que desde el siglo XVI ya existieran aquí objetos procedentes de Italia inspirados en el arte cercano oriental¹⁵³².

La introducción de laca europea en España se produce mediante compras directas y encargos a otros países y, tal y como sucedía con otros objetos suntuarios, fueron las grandes ciudades costeras españolas las que en mayor medida se suministraron de ella¹⁵³³: Bilbao y Santander de Holanda e Inglaterra, las ciudades de la zona levantina, Cataluña¹⁵³⁴ y Baleares de Inglaterra e Italia, y en menor medida de Francia, los puertos andaluces de Gran Bretaña y Alemania, y uno de ellos, Cádiz, con mucha frecuencia y principalmente a finales del siglo XVIII, de Francia e Italia¹⁵³⁵. En cuanto a la entrada de obra portuguesa, ésta no se ha identificado en la documentación¹⁵³⁶.

¹⁵³¹ http://www.navarra.es/home_es/Actualidad/Sala+de+prensa/Noticias/2015/01/28/Bien+de+interes+cultural+piezas+Namban.htm (consulta de Abril de 2015)

¹⁵³² Véase cap. I de esta tesis.

¹⁵³³ AAVV., *Fascinados por Oriente...*, (2009), p. 56.

¹⁵³⁴ Piera y Mestres aluden al consumo de laca londinense en Cataluña durante el siglo XVIII. Piera, M., y Mestres, A., (1999), pp. 194, 29.

¹⁵³⁵ Junquera, J. J., (1999), p. 438. Ordóñez, C., (2012), p. 30. Ordóñez, C., (2009), p. 115. Véase también Ordóñez, C., "Japanning en España. Un lote de muebles color escarlata realizado por Giles Grendey" Revista de la Asociación para el estudio del mueble, nº 14. Barcelona, (2011).

¹⁵³⁶ Véase García Sáiz, C., (1999 a), p. 3.

Por otro lado, no faltaron lacadores procedentes de distintos lugares de Europa que se asentaron en España. Como veremos, el estilo de las mercancías de laca europea que penetraron en nuestro país, influyó decisivamente en la producción autóctona, principalmente lo hicieron con mucha ventaja las británicas.

Los objetos de laca se describen a menudo simplemente como extranjeros, tal y como se registran en el *Almanak Mercantil de 1795*¹⁵³⁷. Las seis primeras anotaciones aluden a distinto tipo de mobiliario: bandejas, mesas, cajitas de aseo y contenedores para relojes de bolsillo:

*...Azafates extranjeros de hierro o metal charolados pequeños, que llaman platillos paga cada uno a su entrada en España...*¹⁵³⁸

*...mesas extranjeras de madera de todas clases y tamaños, lisas, pintadas, charoladas...*¹⁵³⁹

*...Id dichos [tocadores extranjeros en forma de libritos para faltriquera] de madera lisa, pintada, charolada...*¹⁵⁴⁰

*...Id dichos [relojes extranjeros de arena] regulares para salas y sobremesa con caxas largas ó cortas de madera, charoladas...*¹⁵⁴¹

*...Veladores extranjeros de madera, barnizados de charol...*¹⁵⁴²

*...reloxeras o caxitas de madera pintadas, charoladas y doradas para poner relojes de faltriquera, sobremesa o en repisa, viniendo del extranjero...*¹⁵⁴³

El apunte que se transcribe a continuación, procedente del mismo registro comercial, muestra la importación de elementos sueltos de laca sobre cartón para ser empleados en carruajes:

*...Tableros extrangeros, o ladillos sueltos de carton charolado para coches...*¹⁵⁴⁴

¹⁵³⁷ *Almanak Mercantil ...*, (1795). Castellanos, C., "El mueble español del siglo XVIII " en AAVV., *El mueble del siglo XVIII. Francia, España y Portugal*. El mundo de las Antigüedades. Planeta de Agostini. Barcelona, (1989), p. 40.

¹⁵³⁸ *Almanak Mercantil ...*, (1795), p. 18.

¹⁵³⁹ *Almanak Mercantil ...*, (1795), p. 134.

¹⁵⁴⁰ *Almanak Mercantil ...*, (1795), p. 187.

¹⁵⁴¹ *Almanak Mercantil ...*, (1795), p. 167.

¹⁵⁴² *Almanak Mercantil ...*, (1795), p. 192.

¹⁵⁴³ *Almanak Mercantil ...*, (1795), p. 168.

¹⁵⁴⁴ *Almanak Mercantil ...*, (1795), p. 181.

Al igual que las guías comerciales, la prensa constituye un excepcional testimonio de la circulación de laca europea en nuestro país entre los siglos XVIII y XIX. De este material hemos obtenido noticias sobre la venta de objetos lacados cuyo interés mercantil favorece que se describan con detalle, lo que, en numerosas ocasiones, nos aporta una información más completa que en el caso de determinadas fuentes documentales como los inventarios. También es posible percibir las preferencias por las distintas tipologías extranjeras y las tendencias de cada momento. Sirva de ejemplo el anuncio sobre abanicos ingleses de 1795:

*...En la calle del Carmen numero trece tienda abaniquera, ha llegado un surtido de abanicos, ingleses de marfil, y charol, los quales se venden con equidad...*¹⁵⁴⁵

En ocasiones, el material de hemeroteca indica el lugar físico concreto en el que podían adquirirse artículos de laca europea. Ejemplo de ello sería el siguiente anuncio extraído del *Diario de Madrid*:

...En la carrera de S. Gerónimo en la tienda de modista que está frente á la librería de Copin, se halla un surtido de peines de ultima moda, de charol inglés a 20 rs...

También se han localizado, en la prensa consultada, los nombres propios de determinados comerciantes que habitualmente, entre otros artículos, vendían laca europea como Lorenzo Tarsi o Pedro Shropp.

Como se ha indicado en la Introducción de esta tesis, las fuentes documentales y, en segundo lugar la bibliografía, han constituido asimismo los pilares básicos de la investigación llevada a cabo.

3.2. Acerca del Japanning en suelo español

Los datos obtenidos sobre este asunto corresponden principalmente al siglo XVIII y en menor medida al XIX y, como se ha dicho, aluden mayoritariamente al mobiliario. No obstante, también se ha localizado información sobre otro tipo de objetos suntuarios, carruajes, instrumentos musicales, objetos personales y de ocio, etc.

3.2.1. Mobiliario y otros elementos domésticos

Los objetos de laca inglesa que, de forma más abundante, atravesaron nuestras fronteras fueron muebles, dentro de un intenso comercio de esta clase de objetos que involucró a buena parte de artesanos londinenses¹⁵⁴⁶. El periodo álgido de este fenómeno que ha

¹⁵⁴⁵ *Diario de Madrid*, 18 de Agosto de 1795.

¹⁵⁴⁶ Sin embargo este comercio también fue discontinuo, ya que decayó en los momentos de enfrentamiento entre ambos países, como los que tuvieron lugar partir de 1701 a causa de la Guerra de Sucesión española y en 1739 por los conflictos armados en el Caribe. Symonds, R. W., (1941). Gilbert, C., "Furniture by Giles Grendey for the Spanish trade". *Antiques. The magazine. Antiques.* (Abril de 1971). Vol 99, p. 550. Symonds, R. W., (1935), pp. 340, 341, 342. Junquera, J. J., (1985), pp. 415, 416. Esta actividad mercantil adquirió especiales dimensiones durante el reinado de Fernando VI, destacando en ella Andalucía, la cual comerciaba con Inglaterra a través de Gibraltar -puerto franco a partir de 1706- incluso tras el tratado de Utrech, (1712-14), cuando se acordó la asunción del gobierno de Gibraltar por parte de Inglaterra. Desde Gibraltar llegaron a exportarse muebles británicos a América. Junquera, J. J., (1985), pp. 415, 416. Junquera, J. J., (1999), pp. 434, 438 Junquera, J. J., (1990), pp. 144, 145. Pero las

sido estudiado exhaustivamente por diferentes historiadores, en su mayoría británicos, coincidió con la primera mitad del siglo XVIII, momento en que esta técnica decorativa era muy acorde a los gustos peninsulares¹⁵⁴⁷.

De hecho, el *japanning* era parte integrante del interiorismo español del siglo XVIII. Algo que se refleja en la documentación de este período histórico como los almanaques de comercio, la prensa, las cédulas de bienes, etc., así como también en la bibliografía especializada sobre mobiliario¹⁵⁴⁸. Señal de ello es asimismo el elevado número de ejemplares de laca inglesa que aún se conservan en distintas colecciones públicas y privadas españolas¹⁵⁴⁹, muy superior al de otros países.

Los muebles más habituales consistían fundamentalmente en asientos, relojes (tanto de pie como de sobremesa o *brackets*) y burós, etc.

Varios historiadores británicos hacen hincapié en la singularidad de estos objetos. En los rasgos que los distinguían de aquellos elaborados para el mercado interior británico y cuyo estilo se adaptaba a los gustos de la clientela española y a las características de nuestro clima. Para ello toman como referencia un importante lote de muebles que se introdujo en España durante los años treinta o cuarenta del siglo XVIII realizado por el famoso ebanista Giles Grendey, al cual nos referiremos más adelante¹⁵⁵⁰.

Sin embargo, sorprende el hecho de que a veces la atribuida originalidad de estos muebles se relacione con cuestiones que, como veremos, no se corresponden con la realidad, sino con una imagen mítica de España, propia de la época en que se expresan los primeros pareceres al respecto; los años treinta del siglo XX. Estas opiniones son mantenidas, casi sin variaciones, por ciertos autores, incluso hasta ya entrado el siglo XXI¹⁵⁵¹. Y hay que esperar al año 2009 para que algunas voces las reconozcan como prejuicios ajenos a la realidad¹⁵⁵².

importaciones británicas de muebles también tuvieron impacto en el norte de España. De hecho, en Bilbao existía una verdadera anglofilia en lo que a mobiliario de calidad se refiere.

¹⁵⁴⁷ Symonds. R. W., (1935), p. 340. Remington, P., “A Gift of Furniture by Giles Grendey” *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. (Septiembre de 1937). Vol. 32, nº 9, pp. 209, 210.

¹⁵⁴⁸ Gilbert, C., (Abril de 1971), p. 550. Junquera, J. J., (1999), p. 434. Symonds. R. W., (1935), p. 340. Remington, P., “A Gift of Furniture by Giles Grendey” *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. (Septiembre de 1937). Vol. 32, nº 9, pp. 209, 210.

¹⁵⁴⁹ Entre las colecciones públicas que cuentan con mobiliario *japanning* destacan algunos museos madrileños como el Cerralbo, el del Romanticismo, el Museo Valencia de don Juan o el Nacional de Artes Decorativas.

¹⁵⁵⁰ Para este argumento véase Ordóñez, C., (2011).

¹⁵⁵¹ Dunsmore, A., “The Giles Grendey Daybed in the National Gallery of Victoria”. *Proceeding of the Inaugural Australian Furnishing History Symposium*, Canberra, Greg Peters and Jun Kennedy. Woodbridge, (2007), p. 68.

¹⁵⁵² Bowett, A., (2009), p. 37.

A tenor de nuestra investigación, es Robert Wemyss Symonds el primer autor que alude al mobiliario de laca inglesa que se exportaba a España durante el siglo XVIII. Sus palabras han influido considerablemente en los historiadores británicos que tras él han tratado este asunto.

Symonds se refiere a la intensa tonalidad rojiza con brillantes adornos dorados que caracterizaba el *japanning* destinado a nuestro país¹⁵⁵³ frente a los colores típicos de los objetos domésticos británicos: negro, azul oscuro o verde oliva con motivos dorados¹⁵⁵⁴. Pero en su opinión, los fondos blancos y amarillos eran asimismo empleados, en ocasiones, en el mobiliario elaborado para la exportación¹⁵⁵⁵.

También menciona el reiterado empleo de la rejilla en los asientos que se introducían en la Península Ibérica, algo que señala como inusual y desfasado en los prototipos destinados a la clientela británica de aquellos años¹⁵⁵⁶. En su opinión, la presencia de este tejido vegetal se debía a que, para los “climas cálidos”, resultaba más adecuado que la tapicería¹⁵⁵⁷.

Este argumento, al igual que otros de los emitidos por Symonds, respondía a una coyuntural visión irreal sobre nuestro país¹⁵⁵⁸. Además muestra un desconocimiento de las diferencias climáticas de la Península Ibérica. Nosotros estimamos que la presencia de la rejilla podría responder más bien a cuestiones estéticas.

Siguiendo con las peculiaridades de los asientos lacados británicos que atravesaban nuestras fronteras, este historiador se refiere asimismo a la habitual presencia de chambranas entre las patas, a pesar de que por entonces en Inglaterra estos elementos se consideraban desfasados¹⁵⁵⁹ gracias a la difusión de las patas cabriolé¹⁵⁶⁰. De hecho si

¹⁵⁵³ Symonds, R. W., (1941), p. 59. Con grandes dosis de ingenuidad, este autor opina que, con la luz sureña de la Península Ibérica, este color pasaría a adoptar una tonalidad suavemente rojiza, mientras que los motivos dorados adquirirían un tono bronceado. Symonds, R. W., (1941), p. 59.

¹⁵⁵⁴ Symonds, R. W., (1941), p. 59. Symonds añade que, bajo el cielo gris de Inglaterra, dichos contrastes cromáticos aportaban a los muebles un aspecto de brillo y riqueza. Symonds, R.W., (1941), p. 59. De nuevo llama la atención la puerilidad de este argumento. Véase Ordóñez, C., (2011), p. 15.

¹⁵⁵⁵ Symonds, R.W., (1941), p. 59.

¹⁵⁵⁶ Symonds, R.W., (1935), p. 340. Symonds, R.W., (1941), p. 59. Véase Junquera, J. J., (1999), p. 434. Al hilo de esta cuestión, podemos señalar que en Francia los asientos de rejilla se usaban en verano.

¹⁵⁵⁷ Symonds, R.W., (1935), p. 340. Symonds, R.W., (1941), p. 59.

¹⁵⁵⁸ Cabe señalar que esta idea sigue defendiéndose en la actualidad incluso por historiadores británicos contemporáneos, incluido Bowett. Bowett, A., *Early Georgian Furniture (1715-1740)*. Antique Collector's Club, (2009), p. 37.

¹⁵⁵⁹ Symonds, R.W., (1935), p. 340. Symonds, R.W., (1941), p. 59. Gilbert, C., (Abril de 1971), p. 550.

¹⁵⁶⁰ Como ya se ha dicho, las patas cabriolé son aquellas formadas por una doble curva, sin solución de continuidad, de rodilla más gruesa que el resto. Rodríguez Bernis, S., (2006), p. 264. Surgen en Europa a finales del siglo XVII por influencia oriental y se difunden ampliamente en el XVIII dentro del estilo rococó hasta que desde la segunda mitad de la centuria son sustituidas por las patas rectas o en estúpide propias del Neoclasicismo. Su uso retorna con los historicismos del siglo XIX. Estas patas se conocían en Inglaterra como *cabriole legs* y en Francia como *pieds de chevre* cuando remataban en pezuña de

éstas eran fruto de un buen diseño no se requería de travesaños adicionales para garantizar su estabilidad y resistencia.

En opinión de Symonds, este tipo de construcción obedecía fundamentalmente a motivos económicos: al empleo de la madera de haya en lugar de otras más resistentes, aunque de precio más elevado, propias de los ejemplares ingleses, como la caoba o el nogal. Consideraba que, al ser el haya una esencia leñosa escasamente resistente, las chambranas servirían para asegurar la estabilidad del mobiliario "en un país extranjero, en el que podría haber problemas y dificultades para repararlo si se rompía"¹⁵⁶¹.

Obviamente tales planteamientos son fácilmente refutables, debido a que el haya es una madera tan resistente como las anteriormente mencionadas. De ahí el amplio uso de ella en los asientos a través del tiempo. Además se presta bien a ser lacada, motivo por el cual se ha empleado con profusión en esta técnica decorativa¹⁵⁶², al igual que en los muebles dorados y pintados. El propio Symonds afirma en 1986, contradiciéndose con respecto a sus opiniones precedentes, que el haya es la madera más utilizada en los asientos lacados británicos¹⁵⁶³.

Resulta del todo inverosímil la creencia de que, durante en el siglo XVIII, no existieran en España artesanos capaces de reparar estos asientos. Nos sorprende vivamente el tono un tanto paternalista de Symonds que subyace en todo su discurso. Además resulta incoherente que defienda que el uso del haya en los asientos respondía a la intención de abaratar costes, y que, a la vez, aluda al altísimo nivel de perfección técnica de las piezas destinadas a la Península Ibérica¹⁵⁶⁴.

Al margen de los argumentos claramente hiperbólicos de Symonds que en la actualidad deben asumirse con un cierto divertimento, creemos que la presencia de chambranas en estos muebles con patas cabriolé podría deberse sencillamente, como dice Bowett, a la delgadez propia de la cintura de los asientos de estos muebles de exportación que exigiría de un soporte adicional al de las patas¹⁵⁶⁵. Pero esta circunstancia también podría responder a razones estéticas, al gusto español por un estilo de mobiliario británico retardatario. Esta última posibilidad ha sido reiteradamente señalada por determinados historiadores¹⁵⁶⁶.

cabra y *pieds de biche*, cuando lo hacían en voluta. Sobre estos dos últimos términos véase Castellanos, C., (1992), p. 57, nota 17.

¹⁵⁶¹ Symonds, R.W., (1935), p. 340. Symonds, R.W., (1941), p. 59.

¹⁵⁶² A esta cuestión alude Huth en su publicación sobre la laca europea. Huth, H., (1972), pp. 38, 39.

¹⁵⁶³ Symonds, R.W., (1986), p. 82.

¹⁵⁶⁴ Symonds, R.W., (1935), p. 340. Symonds, R.W., (1941), p. 59. Sin embargo, Bowett considera que los muebles lacados británicos enviados a países como Portugal, España o Italia eran de peor calidad que los destinados al mercado doméstico. Bowett, A., (2009), p. 37.

¹⁵⁶⁵ Bowett, A., (2009), p. 37.

¹⁵⁶⁶ Gilbert, C., (Abril de 1971). Vol. 99, pp. 549, 550. Dundsmore, A., (2007), p. 68.

Dejando aparte las motivaciones reales que pudieran explicar las características de los prototipos británicos del siglo XVIII que se exportaban a España, pasamos a resumir algunas de ellas. Esta información se extrae de fuentes bibliográficas y documentales, así como del estudio de los ejemplares aún conservados:

- Frecuente inexistencia de aparejos y cuando los hay a menudo son coloreados.
- Preponderancia del color rojo de la laca.
- Extensiva utilización de la rejilla o caña de indias en asientos y respaldos.
- Sistemático uso de las patas cabriolé.
- Presencia de chambranas entre las patas.
- Reiterada existencia de palas recortadas en los respaldos de los muebles de asiento.
- Empleo de reservas mixtilíneas con retículas de *lattice work* entre las chinerías.
- Combinación de motivos dorados y plateados, empleándose con frecuencia la segunda técnica en carnaciones y orlas decorativas.
- Utilización de diseños tomados de las ilustraciones de recetarios de la época y publicaciones varias, siendo el tratado de Stalker y Parker uno de los principales títulos de referencia.
- Reiterado uso de patrones decorativos comunes, hecho que se manifiesta reiteradamente en determinados muebles, como por ejemplo los relojes de pie.

Como se ha venido apuntando, los muebles de laca inglesa ejercieron una notable influencia en los de nuestro país, entre otras cosas debido al elevado número de ellos que se importaron aquí. De ahí que el color rojo sea uno de los preferidos por los artífices españoles para el mobiliario lacado. Pero también se imitaban los prototipos británicos como los burós, los relojes, tanto de pie como de sobremesa o los asientos. Por su parte, los repertorios decorativos empleados aquí siguen, en gran medida, los patrones británicos. A todo ello nos referiremos más adelante.

3.2.1.1. Un caso representativo: El lote de Lazcano

Sin duda, la aportación más relevante en lo que se refiere a la introducción de obra lacada inglesa en España fue responsabilidad del ebanista británico Giles Grendey (1693-1780)¹⁵⁶⁷ quien dedicó parte de su actividad profesional a elaborar piezas lacadas

¹⁵⁶⁷ Muchos de los muebles de Grendey han podido identificarse gracias a la presencia de las etiquetas de su taller londinense presentes en ellos. Según Symonds, este artífice era uno de los pocos ebanistas británicos que marcaba sus obras. Symonds, R. W., (1941), p. 59.

para la exportación¹⁵⁶⁸, destacando la Península Ibérica entre los lugares de destino de las mismas¹⁵⁶⁹.

El mobiliario de laca de tonalidad escarlata¹⁵⁷⁰ que probablemente este artífice elaboró para un cliente español, ha sido definido como el conjunto de muebles británico más extenso del siglo XVIII¹⁵⁷¹ y asimismo uno de los de mayor calidad.

Consideramos que merece la pena profundizar en su estudio por el hecho de que ejemplifica el estilo de muebles británicos que se introducía en nuestro país en el siglo XVIII. En segundo lugar, debido a que su esmerada técnica es representativa de las elevadas exigencias de la clientela española en relación a este tipo de artículos y finalmente, por la repercusión que tuvo en la producción autóctona¹⁵⁷².

No existe certeza absoluta acerca del destino geográfico inicial del lote, ni sobre quien fue su comprador. Sin embargo es posible afirmar que, en algún momento, formó parte de la decoración del Palacio de Lazcano, situado en una localidad cercana a San Sebastián. Tampoco hay acuerdo entre los autores consultados acerca del número exacto de muebles que lo constituían¹⁵⁷³, ni consenso con respecto a la datación del mismo. No obstante la fecha giraría probablemente en torno a los años treinta o cuarenta del siglo XVIII¹⁵⁷⁴.

En cuanto a las circunstancias que rodearon la adquisición de este conjunto de muebles, tradicionalmente se ha dado por hecho que fue adquirido por el duque del Infantado para la decoración de su palacio de Lazcano. Una foto sin fecha¹⁵⁷⁵ de un salón del mismo, en el que se pueden apreciar varios muebles de Grendey¹⁵⁷⁶, ha servido para

¹⁵⁶⁸ Symonds relaciona este hecho con dos noticias publicadas el 4 de Agosto de 1731 en *The Daily Courant* y *The Daily Journal* respectivamente. En ellas se hace referencia a un incendio acaecido en el taller londinense de Grendey en *Aylesbury House, (St John's Square, Clerkenwell)*). Este accidente motivó la pérdida de un lote de muebles por un valor de 1000 libras, listo para ser exportado al día siguiente. Symonds, R. W., (1935), p. 340. Symonds, R.W., (1941), p. 60. Ambas noticias son además decisivas para el conocimiento de la biografía de este artífice, del cual existe escasos datos. Para ampliar la información sobre Grendey véase Symonds, R.W., (1941), pp. 59, 60. Remington, P., (Septiembre de 1937), 32, n° 9, pp. 209. Bowett, A., (2009), p. 37.

¹⁵⁶⁹ En opinión de Huth, Grendey fue el único artífice inglés directamente involucrado en el comercio con España. Huth, H., (1972), pp. 38, 39. Sobre este argumento léase Ordóñez, C., (2011).

¹⁵⁷⁰ El calificativo escarlata es el utilizado por la mayor parte de los autores que aluden a estos muebles.

¹⁵⁷¹ Dundsmore, A., (2007), p. 66. Bowett, A., (2009), p. 37.

¹⁵⁷³ Las cifras mencionadas varían entre las setenta y las ochenta piezas.

¹⁵⁷⁴ Kisluk - Grosheide, D., "Card table" en AAVV., *European furniture in the Metropolitan Museum of Art. Highlights of the Collection*. The Metropolitan Museum of Art/ Yale University Press, New Haven / Londres, (2006), p. 104.

¹⁵⁷⁵ A pesar de que se desconoce tal dato, ciertos historiadores británicos afirman que la foto es de finales del siglo XIX. Para Junquera es más bien de hacia 1900. Junquera J. J., (1900), p. 145.

¹⁵⁷⁶ Esta foto fue publicada por Cristina de Arteaga en 1944. Dicha autora denomina este salón "sala de las lacas". Arteaga, C., *La casa del Infantado. Cabeza de los Mendoza*. Madrid, s/e, (1944). Vol. 2, p. 433, fig. LXXI.

establecer tal argumento (fig.16). Sin embargo, este argumento carece de veracidad ya que dicha residencia no perteneció al ducado del Infantado hasta 1883, cuando un descendiente del señorío de Lazcano heredó dicho título¹⁵⁷⁷. Conociendo tal hecho podemos construir dos hipótesis en función de las posibles fechas de ejecución del lote. En primer lugar pudo haber sido adquirido por el marqués de Valmediano, señor de la Casa de Lazcano,¹⁵⁷⁸ para la decoración del palacio homónimo. Por el contrario, los muebles podrían haber constituido un encargo del décimo duque del Infantado, don Juan de Dios de Silva y Mendoza (1672-1737)¹⁵⁷⁹ o bien de su hija doña María Francisca Alfonsa de Silva Mendoza y Sandoval de la Vega, undécima duquesa del Infantado (1707- 1770)¹⁵⁸⁰.

Estas dos últimas posibilidades indicarían que el destino inicial de los muebles no fue Lazcano, sino otra residencia perteneciente al ducado del Infantado y que solo pudieron haber llegado al palacio guipuzcoano a partir de 1883, cuando se funden las dos Casas de Lazcano y del Infantado¹⁵⁸¹. No obstante, al no haberse hallado documentación que nos permita confirmar las suposiciones aquí expuestas, podrían plantearse otras distintas.

En cualquier caso, es sabido que en 1930, el anticuario alemán Adolph Loewi (1888-1977), quien detentaba una serie de establecimientos comerciales en Venecia y posteriormente en América, visitó Lazcano y adquirió la mayor parte de los muebles de este lote¹⁵⁸². Al parecer, el año siguiente Loewi vendió treinta piezas al abogado,

¹⁵⁷⁷ Por orden real, el título de decimosexto duque del Infantado es heredado por Andrés Avelino de Arteaga y Silva de Carvajal (1833-1910), marqués de Valmediano. Arteaga, C., (1944), pp. 308, 366, 367, 516.

¹⁵⁷⁸ Podría ser Juan Raimundo de Arteaga Lazcano (1708-1761). Arteaga, C., (1944), pp. 323, 324. o Joaquín José de Arteaga y Mendoza (1761-1784). Arteaga, C., (1944), pp. 324, 325.

¹⁵⁷⁹ Arteaga, C., (1944), pp. 150-175.

¹⁵⁸⁰ Esta dama era hija de don Juan de Dios de Silva y Mendoza y de doña María Teresa de los Ríos y Zapata. Arteaga, C., (1944), pp. 179-204.

¹⁵⁸¹ Según la información oral aportada por el difunto Iñigo de Arteaga, Marqués de Tavera, lo más probable es que la compra hubiera sido realizada por los Valmediano-Arteaga. De hecho el XII duque de Osuna, don Mariano Tellez Girón y Beaufort (1814-1882), quien heredó las Casas de Infantado y Osuna, tras haberse unido éstas por el matrimonio de sus padres don Francisco de Borja Tellez y Girón de Pimentel (décimo duque de Osuna) y doña Francisca de Beaufort y Toledo, habría vendido gran parte del patrimonio del Infantado - Mendoza. (Información oral de 2006). Arteaga, C., (1944), pp. 285, 303. Sin embargo, como veremos inmediatamente, los muebles permanecen en Lazcano hasta 1930.

¹⁵⁸² Gilbert, C., *Furniture for Temple Newsam House and Lotherton Hall. A catalogue of the Leeds Collection*, Maney. Leeds / National Arts Collections Fund. Bradford, (1978). Vol. 1, p. 79. Kisluk-Grosheide, D., (2006 b), p. 104. Al parecer, por esas fechas el anticuario londinense Levi Blairman aseguraba que Loewi le había comunicado en Venecia la compra de unas setenta piezas al duque del Infantado, así como que tenía constancia de que aún quedaban otras en su posesión (información obtenida de la documentación facilitada por el Museo Victoria & Albert de Londres. Abril de 2006). Para ciertos autores este anticuario adquirió en concreto setenta y dos artículos. Gilbert, C., (Abril de 1971), p. 545. Lo más probable es que la venta la llevara a cabo el decimoséptimo duque del Infantado don Joaquín María de Arteaga - Lazcano y Echagüe Silva Bazán (1870-1947), ya que por esas fechas vivía en Lazcano y en los años veinte se había ocupado de la restauración del hasta entonces descuidado Palacio de Lazcano, (información oral de Iñigo de Arteaga. Mayo de 2006). Arteaga, C., (1944), s/p, fig. XLVIII. Arteaga, C., (1944), pp. 399, 474, 487, 493, 518.

banquero y coleccionista Walter Tower Rosen (1875-1951) para su finca de Caramoor en Katonah, Nueva York (a partir de 1971 museo Caramoor, tras el fallecimiento Walter Tower Rosen y de su esposa Lucile).¹⁵⁸³ En este museo quedan aún catorce butacas del lote.

Hoy en día, algunas de las piezas que conformaban este conjunto de muebles compuesto de butacas, sillas, tumbonas, mesas de juego y de té, sofás, candeleros, burós, espejos y *cabinets* se custodian en varios museos y colecciones privadas de diferentes países, otras han ido apareciendo en el mercado de antigüedades.

Cada uno de estos muebles está realizado en *japanning* rojo - escarlata con motivos en dorado y plateado, parte de ellos con un cierto relieve. En los asientos predomina la caña de indias, las patas son de tipo cabriolé y se encuentran unidas por chambranas (fig.17). Varios de ellos presentan la etiqueta comercial de Grendey, por lo general sobre la parte interna de la rejilla original.

Las etiquetas que, hasta el momento, se han encontrado en los muebles son de dos clases. En una de ellas se lee: *Giles Grendey. St Johns Clerkenwell, London "makes and sells all sorts of cabinet goods and glasses"*. El segundo tipo de etiqueta reza de la siguiente manera: *Giles Grendey. St Johns Clerkenwell, London "makes and sells all sorts of cabinet goods, tables, glasses, etc"*¹⁵⁸⁴.

También se han localizado estampillas e inscripciones con los nombres e iniciales de algunos de los empleados del taller de Grendey. Además, determinados asientos portan una etiqueta que avala la presencia de los mismos en la Feria Internacional de Antigüedades celebrada en Cremona en el año 1939.

Como se ha podido comprobar, son muchos los autores, principalmente británicos, que han dedicado unas palabras a este conjunto de muebles. En su mayoría coinciden en resaltar el hecho de que, tanto las chambranas como la rejilla de los asientos, estaban ya desfasados en la Inglaterra del momento, pero que sin embargo respondían, como toda la producción de mobiliario británico destinada a nuestro país, tanto a los gustos particulares de los españoles como a nuestro clima.

Afortunadamente en el Museo de Artes Decorativas de Madrid se conservan dos magníficos burós del lote¹⁵⁸⁵ que hace unos años compró el Ministerio de Cultura español a los actuales duques del Infantado¹⁵⁸⁶. Están realizados en madera¹⁵⁸⁷ lacada de color rojo con delicados motivos decorativos chinoscos dorados y plateados, con y sin

¹⁵⁸³ *Ibidem* nota anterior.

¹⁵⁸⁴ Jervis, S., "A Great Dealer in the cabinet way. Giles Grendey". *Country Life*. (Junio de 1974), nº 6, p. 1419. Gilbert, C., *Dictionary of English Furniture Makers 1660-1840*. Maney. Leeds, (1986), p. 372. Gilbert, C., (Abril de 1971), p. 544.

¹⁵⁸⁵ N^{os}. Inv: 27482/1 y 27482/2.

¹⁵⁸⁶ Una acertada operación cultural que celebramos, dado el interés que supone el hecho de que nuestro país custodie aún parte de esta relevante colección de muebles. Véase apéndice I de esta tesis.

¹⁵⁸⁷ Se ha comprobado visualmente que presenta pino en el armazón, roble en los cajones y haya en la molduración. Por su parte, en algunas zonas, el revestimiento de la laca se asienta sobre madera reengruesada.

relieve. Ampliamos la información sobre estos objetos en el apéndice IA de esta tesis¹⁵⁸⁸.

Por último, cabe señalar que recientemente se ha localizado un *cabinet* de Grendey sobre un soporte de madera tallada y dorada con patas cabriolé, que posiblemente formó parte del conjunto de Lazcano en una colección privada andaluza.

3.2.1.2 Noticias documentales sobre mobiliario

A continuación transcribiremos y analizaremos algunas citas extraídas de las fuentes primarias y del material de hemeroteca sobre mobiliario lacado británico ordenadas por tipologías, empezando por los asientos. Todas ellas son del siglo XVIII y es posible comprobar cómo abundan las que indican la presencia de rejilla -a menudo definida como de junco o de red- en asientos y respaldos. También es de notar la preponderancia del color rojo, seguido del azul y el negro, sobre las demás tonalidades. Es preciso apuntar, previamente al análisis de la documentación, que hasta el siglo XVIII el nombre silla era sinónimo de asiento en general y también de butaca, aunque a veces para designar este último tipo de mueble se empleaba el término silla de brazos. Por otra parte, entre los siglos XVII y XIX taburete es asimismo sinónimo de silla con respaldo y sin brazos y sitial lo es de banqueta o taburete¹⁵⁸⁹.

La primera anotación que presentamos procede del inventario de bienes de Isabel de Farnesio de 1746:

*...Veinte y quatro Sillas de Charol de Inglaterra, matizadas de barios colores y tegidas de Caña de Indias...*¹⁵⁹⁰

El mueble que se describe bajo estas líneas podría ser una *chaise longue*, más que un canapé por la expresión *respaldo a la cabecera*:

*...Un Canapé dedos varas de largo, con el Respaldo a la cabecera, con columnas salomónicas, tegido de Junco ymitado â Charol Azul, y un poco dorado, con dos colchoncillos y dos almuadas de badan amarilla...*¹⁵⁹¹

Deducimos que esta pieza era británica debido a que estaba realizada a juego con los asientos que se describen en la reseña situada inmediatamente después en el inventario y que transcribimos bajo estas líneas:

*...Seís taburetes de Inglaterra tegidos de Junco, ymitado â charol como el Canapé*¹⁵⁹²
...

¹⁵⁸⁸ Piezas nº 9 del apéndice I A.

¹⁵⁸⁹ Rodríguez Bernis, S., (2006), pp. 301, 302, 312. 318, 319.

¹⁵⁹⁰ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13568.

¹⁵⁹¹ AHPM. Prot. 14929. Fol. 66 vº. (Inventario *postmórtem* de don Joaquín Ponze de León. Año 1733).

¹⁵⁹² *Ibidem* nota anterior.

Las dos citas que se apuntan a continuación, pertenecientes a dos relaciones de bienes diferentes del marques de Santiago de los años 1728 y 1731 respectivamente, aluden a los mismos asientos de laca roja y motivos dorados con asiento de rejilla y pala de madera en el respaldo:

*...Seis sillas de charol encarnado y dorado de Inglaterra con el asiento de red y el respaldo de madera...*¹⁵⁹³

*...Seis Sillas de charol encarna^{do} y dorado de Inglaterra con el asiento de red y el respaldo de madera...*¹⁵⁹⁴

Las anotaciones que se transcriben bajo estas líneas aluden a otros dos conjuntos de asientos del inventario de 1728 al que pertenecían los apuntes anteriores. La nacionalidad británica de los mismos se conoce por el hecho de que se sitúan inmediatamente después de la referencia anteriormente citada de este inventario. En el primer ejemplo se alude a la presencia de rejilla en los respaldos:

*...Ottras Doze [sillas] de charol, mas usadas con el asiento y respaldo de red de Junco...*¹⁵⁹⁵

*...Diez y ocho taburetes compañeros de las doze sillas [de charol] anteced^{tes}...*¹⁵⁹⁶

Las dos menciones que transcribimos seguidamente se refieren a una misma sillería compuesta de doce sillas de laca azul con toques de dorado. Pertenecen respectivamente a dos relaciones distintas de los bienes del marqués de Badillo del año 1729. En la primera de ellas la sillería fue tasada por el famoso relojero Ferron, a quien aludiremos más adelante.

*...Doze taburetes de Inglaterra dados de Azul acharolado con perfiles Dorados...*¹⁵⁹⁷

*...Doze taburetes de Inglaterra dados de Azul âcharolado con perfiles Dorados...*¹⁵⁹⁸

De la misma época es el apunte que exponemos bajo estas líneas que alude a otra sillería compuesta de veinticuatro asientos de laca británica negra y blanca respectivamente:

¹⁵⁹³ AHPM. Prot. 14529. Fol. 84 rº. (Inventario de bienes por muerte de don Esteban Rodríguez de los Ríos, marqués de Santiago. Año 1728).

¹⁵⁹⁴ AHPM. Prot. 14531. Fol. 146 vº. (*Partición de bienes y Hacienda de don Francisco Esteban Rodríguez de los Ríos, marqués de Santiago*. Año 1731).

¹⁵⁹⁵ AHPM. Prot. 14529. Fol. 84 vº. (Inventario de bienes por muerte de don Esteban Rodríguez de los Ríos. Año 1728).

¹⁵⁹⁶ AHPM. Prot. 14529. Fol. 84 rº. (Inventario de bienes por muerte de don Esteban Rodríguez de los Ríos. Año 1728).

¹⁵⁹⁷ AHPM. Prot. 14910. Fol. 1036 vº. (*Inventario y tasación de los bienes y hacienda que quedaron por fallecimiento del marqués de Badillo. Tasación de Lenbíns Ferron en Londres*. Año 1729).

¹⁵⁹⁸ AHPM. Prot. 14910. Fol. 1201 rº. (Almoneda y venta de los bienes que don Francisco de Salzes y Aguirre, marqués de Vadillo dejó al morir. Año 1729).

*...Veinte y quatro Taburetes De Inglaterra ymitados de Charol unos negros y otros blancos...*¹⁵⁹⁹

Por último, exponemos bajo estas líneas varias menciones extraídas de la prensa madrileña referidas a la venta de asientos de *japanning* rojo y azul, algunos anuncios aluden a la rejilla:

*...En la calle de las Maldonadas casa n. 3 qto. segundo encima de la botica, se vende...media docena de taburetes de Inglaterra de charol encarnado y de red...*¹⁶⁰⁰

*...En la plazuela de Matute, n. 5, qto principal se ha abierto almoneda en la qual, entre otro efectos hay una sillería con charol de Inglaterra azul y oro y asiento de red...*¹⁶⁰¹

*...En la calle del Barco, frente de las tapias de las Monjas, quarto baxo, se venden...una docena de taburetes de charol, todo nuevo, hechos en Inglaterra...*¹⁶⁰²

*...En la calle del Evanista Genovés que vive en la calle de Foncarral (sic), entrando por la Red de San Luis, num. 2...se venden doce Taburetes de red fina de Inglaterra con charol encarnado, y flores doradas, y otras doce sillas de brazos correspondientes...*¹⁶⁰³

También tuvo relevancia en España la importación británica de relojes lacados, fundamentalmente durante el siglo XVIII. De hecho estos objetos aparecen citados con asiduidad, tanto en el material de archivo, como en el de hemeroteca. Además se trata de uno de los tipos de mueble que en mayor medida se conservan en España.

Los relojes ingleses se consideraron durante todo el siglo XVIII importantes artículos de lujo y aquellos lacados fueron especialmente valorados. Se difundieron por todo el territorio español constituyendo un privilegio de las élites sociales. Fueron muy solicitados en la corte¹⁶⁰⁴, pero la nobleza, la alta burguesía y el clero también se esforzaron por poseerlos. A título ilustrativo podemos señalar que según Sáez Heredia durante los años setenta del siglo XVIII, un acaudalado recaudador de impuestos burgalés denominado Félix Sánchez de Valencia hizo referencia a un reloj de *japanning*

¹⁵⁹⁹ AHPM. Prot. 14916. Fol. 171 vº. (Inventario *postmórtem* de doña María Teresa de los Ríos y Zapata y don Juan de Dios de Silva Hurtado de Mendoza, duquesa del Infantado. Año 1737).

¹⁶⁰⁰ *Diario de Madrid*, 16 de Mayo de 1791.

¹⁶⁰¹ *Diario de Madrid*, 30 de Mayo de 1788.

¹⁶⁰² *Diario noticioso universal*, 22 de Mayo de 1764.

¹⁶⁰³ *Diario Noticioso Universal*, 26 de Septiembre de 1775.

¹⁶⁰⁴ Felipe V siempre mostró gran interés por los relojes fabricados en Inglaterra, principal escuela de relojería del momento. Además, su relojero de cámara fue el artífice inglés Thomas Hatton. A finales de siglo se sentaron las bases en España para montar una escuela de relojería a imitación de las europeas, principalmente la británica. Pero el monarca español que en mayor medida impulsó las importaciones europeas, en gran parte británicas, fue el gran coleccionista de relojes Carlos IV.

de su propiedad y a otro del mismo estilo, de laca azul con motivos dorados en relieve, perteneciente a don Ramón de Larrínaga, canónigo de la catedral de Burgos¹⁶⁰⁵.

Con frecuencia encontramos relojes de *japanning*, sobre todo los de pie, en las sacristías de las iglesias españolas. Ejemplo de ello sería uno de madera de roble recubierto de laca azul con chinerías doradas conservado en la sacristía de la Iglesia de Santa María de Vitoria (Álava)¹⁶⁰⁶. De las mismas características se custodia otro en la Catedral de Granada.

Estos objetos respondían principalmente a dos modelos: de pie o de sobremesa, los denominados *brackets*, aunque también los había de pared. Los más característicos y que tuvieron mayor presencia en España eran los primeros, a su vez fueron ampliamente imitados por los charolistas españoles.

Los relojes de pie estaban conformados por tres cuerpos: el superior en forma de templete que encerraba la esfera, el central en el que se situaba la puerta que contenía el péndulo y por último la base o plinto. Normalmente presentaban chinerías doradas sobre fondos de laca de alguno de los colores característicos del *japanning*. Con frecuencia la parte central del cuerpo medio respondía a un patrón decorativo común: una escena orientalizante con varios personajes entre jardines y lujosos edificios (fig. 18).

Dicho esquema se reproduce en algunos de los relojes británicos del siglo XVIII que se han localizado en España con motivo de la redacción de esta tesis. Ejemplo de ello serían varios del siglo XVIII procedentes de distintas colecciones públicas y privadas que se recogen en el apéndice I A, así como en el anexo fotográfico de esta tesis.

Nos referimos en primer lugar a un reloj de laca roja con chinerías doradas del relojero Diego Evans perteneciente a una colección privada madrileña¹⁶⁰⁷. Otros cuatro, de tono azul verdoso, existen respectivamente en el Museo Nacional de Artes Decorativas, obra del relojero Will Bradley¹⁶⁰⁸, en el balneario de Arnedillo (La Rioja), en el Museo del Disseny de Barcelona¹⁶⁰⁹ y en la Iglesia de Santa María de Vitoria¹⁶¹⁰. Un sexto reloj, éste confeccionado por Henry Thornton, forma parte de la colección de obras de artes decorativas de la Fundación Santander¹⁶¹¹ (fig.19).

¹⁶⁰⁵ Sanz de la Higuera, F., “Familia, hogar y residencia en Burgos a mediados del siglo XVIII. Entre cuatro paredes compartiendo armarios, camas, mesas y manteles”. *Investigaciones históricas*, (2002), nº 22, pp. 205, 207, 208.

¹⁶⁰⁶ Se trata de un reloj de pie, de madera de roble recubierto de laca azul con chinerías doradas. Nº Inv: MUOO39. Cabe señalar que esta pieza carece de maquinaria, de ahí que no conozcamos al relojero que lo construyó.

¹⁶⁰⁷ Pieza nº 5 del apéndice IB de esta tesis.

¹⁶⁰⁸ Nº Inv: 5462. Pieza nº 6 del apéndice IA de esta tesis.

¹⁶⁰⁹ Nº. Inv: MADB 64.194.

¹⁶¹⁰ Nº Inv: MUOO39. La autoría de este reloj se desconoce, pues carece de esfera ya que en este lugar es donde solía aparecer el nombre de los relojeros británicos.

¹⁶¹¹ Como veremos después, este particular tipo de decoración no suele reproducirse en los relojes españoles realizados a imitación de los británicos.

De forma menos frecuente, la puerta central de los relojes de *japanning* reproduce otro tipo de repertorios decorativos, como sería el caso del que se expone en el hall del Museo Valencia de Don Juan de Madrid con asuntos religiosos¹⁶¹², cuyo autor fue asimismo Diego Evans. En cuanto a los motivos del resto de las zonas de los relojes de pie de *japanning*, éstos variaban en los distintos ejemplares.

Los relojes de sobremesa podían adoptar distintas formas, aunque el prototipo más común era el que semejaba un templete o pagoda con una puerta de cristal al frente que encerraba la esfera del reloj. A veces, tal y como se extrae de la documentación y podemos ver en algunas de las piezas que se conservan en la actualidad, presentaban en los laterales entrepaños calados de cartón, entre cristales, éstos últimos con frecuencia venían definidos con el nombre de espejos.

En los *brackets* la decoración solía ser más variada que en la de los de pie, por lo general carecían del esquema decorativo de la puerta central que caracterizaba a los primeros (fig. 20), solían contar con cajas o fundas

Muchos de los relojes británicos lacados que circulaban en España durante los siglos XVIII y XIX eran obra de grandes profesionales, cuyos nombres a menudo aparecen mencionados en las fuentes escritas, así como inscritos en las esferas de algunos de los que aún se conservan. Algunos de estos relojeros ya han sido citados, como Diego Evans¹⁶¹³, Will Bradley¹⁶¹⁴ o Henry Thornton¹⁶¹⁵. Otros artífices famosos que trabajaron para una clientela española fueron James Chater¹⁶¹⁶, Stepn Rimbault¹⁶¹⁷, Charles

¹⁶¹² N° Inv: 9.606. Los motivos religiosos son inusuales en el *japanning*. Por ello podría darse el caso de que esta decoración se debiera a un encargo específico por parte de algún cliente español o a que hubiera sido realizada por un artista local sobre una caja de reloj parcialmente realizada en Inglaterra. (Información oral aportada por Juan José Junquera. Marzo de 2010).

¹⁶¹³ Este relojero, también conocido como James Evans, trabajaba principalmente para el mercado español. Su actividad profesional se desarrolló aproximadamente entre 1775 y 1825. En el apéndice I de esta tesis se estudia un reloj de pie en cuya esfera aparece el nombre de Diego Evans, (pieza n° 5 del apéndice IA).

¹⁶¹⁴ En el MNAD de Madrid se custodia un reloj de pie de este relojero. N° Inv: 5462, (pieza n° 6 del apéndice IA).

¹⁶¹⁵ Henry Thornton (1699-1730) regentó un establecimiento en el Royal Exchange de Londres desde 1730. Se conserva un importante reloj suyo en el Palacio de Invierno de Leningrado. AAVV., *Colección Fundación Banco Hispano Americano*. El Viso. Madrid, (1991), p. 130. AAVV., *Colección Fundación Santander Central Hispano*. Tf. editores. Madrid, (2005), p. 516.

¹⁶¹⁶ El relojero Chater adquirió el grado de aprendiz en 1718, llegó a ser miembro de la Compañía británica de relojeros en el año 1727, falleció en 1762.
http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/support/artfund/opac/cataloguedetail.html?&preref=167415&function=xslt&limit=100&sf_function=print (consulta de Enero de 2013). En el apéndice IA de esta tesis se estudia un reloj de este artífice, (pieza n° 1 del apéndice IA).

¹⁶¹⁷ Stepn Rimbault fue un famoso constructor de relojes descendiente de los hugonotes que trabajó en Londres entre 1744 y 1788 aproximadamente.
<http://www.christies.com/lotfinder/LotDetailsPrintable.aspx?intObjectID=5026847> (consulta de Enero de 2013). Un reloj de Rimbault se conserva en el MNAD. N° Inv: 19573. Este reloj se analiza en el apéndice I de esta tesis, (pieza n° 2 del apéndice IA de esta tesis).

Cabrier¹⁶¹⁸, y Thomas Gardner¹⁶¹⁹, Henry Moser, etc. Sin embargo, desafortunadamente se desconocen los nombres de los lacadores de los mismos, ya que, ni se citan en las referencias que hemos manejado, ni aparecen en las propias obras.

Veamos a continuación algunas anotaciones del siglo XVIII alusivas a relojes británicos de color rojo, negro y blanco respectivamente, pertenecientes a colecciones españolas del momento. En ellas se citan los nombres de sus constructores. Las tres primeras pertenecen a la relación de bienes de Isabel de Farnesio de 1746¹⁶²⁰:

...Un reloj de repetición, campanas y pendolas hecho de mano de David Hubert¹⁶²¹, Ingles, con muestra de oras, minutos y dias del mes, en caja de Charol encarnado con quatro columnas en los angulos, y sobre ellas quatro figuras de bolas, otros quatro en el cerram^{to}...

...Dos Reloxes de Pesas y pendolas Ingleses de mano de King¹⁶²², que señala oras, minutos, seg^{dos}, y dias del mes, con cajas de charol negro, y flores doradas, Cristales delante y a los lados; tres Bolas de madera doradas por remate tienen a ocho pies y medio de alto...

...Otro de mano de Rendimelles [?] ¹⁶²³, que se compone de Campana, y muestra que señala oras y minutos, en la pendola una piedra de Cristal, con cinco remates y Aldabones de bronce dorado; en Caja de Charol blanco; que incluso el remate de en medio tiene dos pies y siete octabos de alto...

¹⁶¹⁸ Charles Cabrier entró a formar parte de la Compañía británica de relojeros en el año 1757. Pertenecía a una importante familia francesa de constructores de relojes que se estableció en Londres a finales del siglo XVII, a raíz de la persecución religiosa de los hugonotes en Francia. <http://www.british-antiqueclocks.com/stock/charles-cabrier-london/> (consulta de Agosto de 2014). Un reloj de Cabrier se conserva en el Museo Valencia de Don Juan de Madrid. N° Inv: 19573. Este reloj se analiza en el apéndice I de esta tesis, (pieza n° 4 del apéndice IA de esta tesis).

¹⁶¹⁹ Este artífice trabajó en Londres entre 1740 y 1770. <http://www.marshclocks.co.uk/antique-clock-details.asp?stockID=321> (consulta de Agosto de 2014). En el apéndice I de esta tesis figura un reloj de sobremesa que se exhibe en el MNAD con N° Inv: 4020 (pieza n° 3 del apéndice IA).

¹⁶²⁰ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13568.

¹⁶²¹ Existieron dos maestros relojeros británicos con el mismo nombre: David Hubert I y su hijo David Hubert II. De ascendencia francesa, pertenecieron a una extensa saga de relojeros. Formaron parte de la compañía británica de relojeros. El trabajo de ambos artífices se desarrolló durante la primera mitad del siglo XVIII. http://www.antiqueclocksales.co.uk/bracket_clocks/bracket-clock-05.php (consulta de Agosto de 2014). Desconocemos cual de los dos relojeros realizó este reloj.

¹⁶²² La cita podría referirse a un relojero activo en Inglaterra desde 1719 denominado John King www.academia.edu/4132414/LIST_OF_MEMBERS_OF_THE_CLOCKMAKERS_COMPANY_OF_LONDON_FROM_THE_PERIOD_OF_THEIR_INCORPORATION_IN_1631_TO_THE_YEAR_1732.1_By_C._OCTAVIUS_S._MORGAN_F.R.S._F.S.A (consulta de Agosto de 2014).

¹⁶²³ No hemos conseguido obtener información sobre este supuesto maestro relojero.

Los siguientes apuntes corresponden a dos piezas de laca azul y encarnada respectivamente elaboradas por el relojero de cámara de Felipe V, Thomas Hatton¹⁶²⁴ para el monarca. Proceden de la cédula de los bienes pertenecientes a Felipe V del año 1746. Los laterales de ambos relojes contaban con cristales entre entrepaños calados de cartón. El reloj de color azul se decoraba con aplicaciones de bronce dorado y, en el de laca roja este metal se acompañaba de guarniciones de plata. Ambos objetos contaban con contenedores para su custodia consistentes en una caja de roble, en el caso del primer reloj y en una funda de cordobán para el segundo:

*...Otro reloj de repetición, campanas y pendola executada de mano del propio Thomas Anton con muestra de oras, minutos, dias del mes y de Luna, en su Caja de Charol azul, con quatro remates en las quatro esquinas de las cornisas y en los (sic) superior un aldavon todo de bronce dorado, sus dos christales, y entre paños de los costados de cartón que incluso el Aldavon tiene una tercia, y doce dedos de alto, y Caja de Roble forrada en vayeta azul...*¹⁶²⁵

*...Otro Reloj de repetición, Campanas, y Pendola hecho por mano del propio Aton, con muestras de oras, minutos, y dias del mes, en su Caja de Charol encarnado, los entrepaños de Carton encarna^{do} (digo) calado, cantoneras de madera dorada, y tallada; aldabones, y cinco remates de bronce dorados y sus dos cristales, que incluso el remate superior, tiene dos tercias, y trece dedos de alto con tres Cherubines de Plata, a los extremos, al pie una Calavera y huesos de lo propio, y asimismo distintos adornos en todo lo restante de dha Caja tambien de plata que su todo tiene una vara menos medio dedo de alto, y otra caja o cordován negro forrada por dentro de terciopelo verde...*¹⁶²⁶

Los dos relojes de las citas anteriores fueron ejecutados en San Ildefonso para la decoración de dicho Real Sitio. Hemos localizado una referencia a estas piezas en un libramiento de fondos para pagos de 1727 de San Ildefonso. En ella se notifica que en dicho año Hatton aún no había sido pagado por la realización de dos relojes, los cuales por su descripción podrían corresponder a los anteriormente citados¹⁶²⁷. Transcribimos a continuación esta noticia en la que se señala además que se trataba de relojes de sobremesa:

...Dize Athon, en satisfacion a lo que le pregunté, que no se han pagado los dos Reloxes que están en Sn Ildefonso, que ambos son de sobremesa, con cajas de charol, la

¹⁶²⁴ Este artífice vivió entre 1757 y 1774 y fue relojero de cámara de Felipe V. Existen noticias que señalan que Hatton se alojaba en el Palacio del Buen Retiro y que cobraba 22.500 reales de vellón de sueldo, una cantidad muy elevada para la época.
<http://cvc.cervantes.es/actcult/patrimonio/relojes/introduccion.htm#Primeros%20pasos%20hist%C3%B3ricos%20del%20reloj> (consulta de Agosto de 2014).

¹⁶²⁵ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13568. (*Inventario General de Pinturas, Muebles, y otras alhajas, que el Rey nro señor tiene en su Palacio del R.^o Sitio de S.^o Ildep. executado De orn de S. Mag.^d en el año de 1746*).

¹⁶²⁶ *Ibidem* nota anterior.

¹⁶²⁷ Bottineau se refiere a estos dos relojes. Bottineau, Y., (1986), p. 521, nota 371.

*una de color encarnado, y la otra de Azul, y que quando las llebó a V Mag hizo presente costaban ambos setenta Doblores...*¹⁶²⁸

Por su parte, en el inventario *postmórtem* de Carlos III redactado en 1789, se reseñan otros tres relojes de Thomas Hatton de laca blanca, roja y negra respectivamente:

*...Otro [reloj] del mismo Autor [Thomas Hatton] y con la misma Cuerda, repite las horas, y quartos con musica su Caja de Charol blanco y flores de oro: de tres quartas de alto...*¹⁶²⁹

*...Otro [reloj de charol] del citado autor [Thomas Hatton]...de Charol encarnado...*¹⁶³⁰

*...Otro [reloj] con pesas ocho dias de Cuerda y sonatas de musica, Caja de Charol azul con un espejo*¹⁶³¹ *en medio...Su Autor Tomas Antón...*¹⁶³²

En las cuatro siguientes anotaciones de los siglos XVIII y XIX se señalan respectivamente los nombres de otros cinco relojeros británicos: Nicholas Lambert¹⁶³³, Robert Davis¹⁶³⁴, John May (?), Lewis Ferron¹⁶³⁵ y Milsted¹⁶³⁶ como autores de una serie de relojes de sobremesa y de pie de laca azul y roja respectivamente:

*...Dos relojes de sobremesa hechos en Inglaterra su autor Nicolas Lamberti con sus oras y quartos en seis campanas dias de Meses y Luna Meses del año y dias de la semana con sus cajas de charol Azul...*¹⁶³⁷

¹⁶²⁸ AGP. AP. San Ildefonso. Caja. 13548. Año 1727.

¹⁶²⁹ Fernández Miranda, F., (1989). Vol. 2, nº 2916, p. 307.

¹⁶³⁰ Fernández Miranda, F., (1989). Vol. 2, nº 2917, p. 307.

¹⁶³¹ La palabra espejo se refiere claramente al cristal de la puerta de la caja del reloj que encerraba la esfera.

¹⁶³² Fernández Miranda, F., (1989). Vol. 2, nº 2920, p. 307.

¹⁶³³ Lambert fue uno de los muchos relojeros hugonotes que, escapando de Francia se instalaron en Inglaterra durante la primera mitad del siglo XVIII. Son escasas las atribuciones de relojes conocidos a este artífice <http://www.raffetyclocks.com/antique-clocks/d/a-bracket-clock-by-nicholas-lambert/170286> (consulta de Agosto de 2014).

¹⁶³⁴ El maestro relojero Robert Davis desarrolló su actividad profesional en la ciudad británica de Burnley desde 1695 hasta 1723-30 aproximadamente. Se conocen escasos objetos de este artesano. <http://www.brianloomes.com/collecting/davis/> (consulta de Agosto de 2014).

¹⁶³⁵ Sobre Lewis Ferron solo sabemos que trabajó en la ciudad de Saint Anne, (Westminster, Middlesex) a mediados del siglo XVIII.

¹⁶³⁶ Thomas Milsted desempeñó su actividad como relojero en Bristol a inicios del siglo XIX. Baillie, G.H., *Watchmakers & Clockmakers of the World*. N.A.G. Press. Londres, (1998). Vol. 1, p. 221.

¹⁶³⁷ AHPM. Prot. 18777. S/Fol. (Inventario *postmórtem* de M^a Teresa Pacheco Girón redactado en el año 1750).

*...Dos reloxes grandes de pesas de pendola real...echos en Inglaterra el uno de mano de Dabis, y el otro de Johnmay¹⁶³⁸...en que aprecio sus cajas de charol de ôro y âzul con remates tallados y dorados...*¹⁶³⁹

*...dos Relojos de sobremesa de Musica Oras y quartos de ôcho días de Cuerda y las Cajas de charol encarnado tasados del Artífice Lenbís Ferron En Londres...*¹⁶⁴⁰

El nombre de Lewis Ferron, presente en esta última cita, en calidad de tasador de los dos relojes descritos, aparece asimismo valorando una sillería del mismo inventario.

La mención del siglo XIX que transcribimos bajo estas líneas alude a un reloj elaborado por Thomas Milsted. Procede de una relación de bienes que pertenecieron a Fernando VII:

*...Un Relox antiguo Ingles, con musica de Campanas, su autor Milster, caja charolada color azul, adornada con algunos bronces dorados, su valor 1.400...*¹⁶⁴¹

Veamos otras referencias a relojes ingleses, esta vez anónimos, de la primera mitad del siglo XVIII de *japanning* rojo. En todas las citas, a excepción de una, se indica que se trata de *brackets*. Las dos primeras aluden al mismo reloj:

*...Un reloj de Musica con sobrecaja de Charol de Inglaterra con zinco bolas de remate...*¹⁶⁴²

*...Uno [reloj] de Musica con sobrecasa de Charol color encarnado De Inglaterra...*¹⁶⁴³

*...Otro Relox de Inglaterra de Charol Encarnado...*¹⁶⁴⁴

*...Un Reloj de Inglaterra de sobremesa con su Caxa de Charol encarnado y dorado...*¹⁶⁴⁵

¹⁶³⁸ El nombre citado podría interpretarse como John May. No hemos obtenido información sobre este hipotético artífice.

¹⁶³⁹ AHPM. Prot. 14529. Fol. 86 r.º (Inventario de bienes por muerte de don Esteban Rodríguez de los Ríos. Año 1728). Estos relojes vuelven a aparecer en otro inventario de bienes del mismo caballero redactado en el año 1731. AHPM. Prot. 14531. Fol. 147 v.º.

¹⁶⁴⁰ AHPM. Prot. 14910. Fol. 1036 r.º. (*Inventario y tasación de los bienes y hacienda que quedaron por fallecimiento del marqués de Badillo*. Año 1729).

¹⁶⁴¹ AGP. HI. Caja 152. Fol. 60. (Testamentaría de Fernando VII. Año 1834).

¹⁶⁴² AHPM. Prot. 14916. Fol. 7 v.º. (Inventario *postmortem* de doña María Teresa de los Ríos y Zapata y don Juan de Dios de Silva Hurtado de Mendoza, duques del infantado. Año 1737).

¹⁶⁴³ AHPM. Prot. 14916. Fol. 119 v.º. (2ª foliación). (Inventario *postmortem* de doña María Teresa de los Ríos y Zapata y don Juan de Dios de Silva Hurtado de Mendoza, duques del infantado. Año 1737).

¹⁶⁴⁴ AHPM. Prot. 14938. Fol. 63 v.º. (Inventario de bienes por fallecimiento del marqués de Castel Rodrigo. Año 1736).

*...Otro reloj de Inglaterra de charol encarnado...*¹⁶⁴⁶

El ejemplo que exponemos a continuación, de 1794, procede del Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona y es aportado por Piera y Mestres:

*...un relotge anglès ab caixa de xarol vermell...*¹⁶⁴⁷

Por último, transcribimos el anuncio de la venta de un reloj de laca azul localizado en un rotativo madrileño de inicios del siglo XIX:

*...Se vende un relox ingles de péndola con horas, medias y quartos con su caxa de charol azul y remates de bronce...*¹⁶⁴⁸

Otro tipo de muebles que aparecen en las fuentes escritas son las mesas, con frecuencia descritas como bufetes¹⁶⁴⁹. Destacan los veladores, a menudo de reducido tamaño y tablero ovalado o poligonal que, mediante un determinado mecanismo, se plegaba sobre un pie central¹⁶⁵⁰. También se hallan con frecuencia las de juego, muy empleadas en ambas centurias. Normalmente eran plegables y podían contar con varios tableros, de distintas formas, para usos variados¹⁶⁵¹. La mayor parte de las reseñas localizadas referidas a mesas de *japanning* en general pertenecen al siglo XVIII. Veámos algunos ejemplos, el primero de ellos de 1760:

*...Una mesa obalada...Pintada de Charol de Inglaterra...*¹⁶⁵²

El siguiente apunte de un inventario de 1733, hace alusión a dos veladores de laca negra con toques dorados que presentaban un tablero que se plegaba sobre el pie central adoptando forma de pantalla:

*...Dos mesas de Charol negro y oro de Inglaterra de una vara de largo y dos tercias de ancho con solo un pie en medio que cae en forma de Pantalla...*¹⁶⁵³

¹⁶⁴⁵ AHPM. Prot. 15865. S/Fol. (*Inventario y tasación de los bienes de hacienda y efectos que quedaron por fallecimiento de la marquesa de Solera. Año 1742*).

¹⁶⁴⁶ AHPM. Prot. 14948. Fol. 121 vº. (Partición, liquidación, cuenta y división de los bienes que quedaron de doña Juana Spinola y de la Cerda, viuda de don Francisco Pío de Saboya, marqués de Castel Rodrigo. Año 1741).

¹⁶⁴⁷ Piera, M., y Mestres, A., (1999), p. 299.

¹⁶⁴⁸ *Diario de Madrid*, 2 de Septiembre de 1808.

¹⁶⁴⁹ Sobre este término véase cap. V de esta tesis.

¹⁶⁵⁰ De esta manera, la mesa podía situarse contra la pared cuando no se usaba, sin ocupar espacio, contribuyendo a su vez a decorar un determinado ambiente, como si de un cuadro se tratara. Este prototipo aparece durante los últimos veinte años del siglo XVII. En el siguiente siglo se utilizaba para el café y el té, mientras que en el XIX también servía para comer. Rodríguez Bernis, S., (2006), p. 230.

¹⁶⁵¹ Rodríguez Bernis, S., (2006), p. 236.

¹⁶⁵² AHPM. Prot. 14975. Fol. 200 vº. (*Inventario postmórtem de don Joseph Gonzalo y Soto. Año 1760*).

En el mismo inventario se describen cuatro mesas de juego de tablero ovalado plegable, patas cabriolé y distintos accesorios:

*...Quatro mesitas de Inglaterra de poco mas de Vara de largo, ôbaladas que se dobla la mitad en goznadas, cubiertas en medio de terciopelo Verde, con Cenefa alrededor, de quatro dedos de charol, en las dos Verde, y en las otras dos encarnado, ôro, y colores, los pies en forma de pie de cabra dados del mismo charol con una gaveta en un lado, y una tablilla de poner luz en el ôtro, y en el Rebes de la media mesa que se dobla, dado del mismo charol ...*¹⁶⁵⁴

La cita que se presenta bajo estas líneas, de la primera mitad del siglo XVIII, define una mesa tipo velador con un soporte central que acababa en cuatro pies:

*...un bufete de charol de Inglaterra con pie y cruz...*¹⁶⁵⁵

La descripción del mueble, de gran tamaño, cuya venta se anuncia en un cotidiano madrileño de la segunda mitad del siglo XVIII, parece responder a una mesa de despacho apta para la escritura:

*...Una Mesa grande de charol de Inglaterra, con su gabeta...*¹⁶⁵⁶

Por último, pasamos a transcribir una cita referida a un bufete de laca roja que sostenía un *bracket* de cristal de roca. Procede del inventario *postmórtem* de Isabel de Farnesio de 1746 y curiosamente, según lo anotado en la cita, el aposentador real Domingo María Sani comentó que las columnas del reloj se vieron dañadas por el relojero Hatton:

*...otro [reloj] maior en lo superior y dos puertas todo de Christal de Roca; Aldabones, Basas, Capiteles y entre paños de Bronce dorado, sobre un Bufete de Charol encarna.^{do} con quatro pies, que incluso este y el remate superior compone su todo dos varas y diez dedos de alto y se previene que una de las quatro Columnas, dice Sani la rompio Aton y dos de los quatro remates...*¹⁶⁵⁷

Otros muebles de laca británica que encontramos con frecuencia en la documentación son los burós. El término castellano buró, de origen francés (*bureau*), se introduce en España en el siglo XVIII para denominar distinto tipo de escritorios derivados del *chest of drawers* inglés, existente desde la primera mitad del siglo XVII, compuesto por tres o cuatro cuerpos de cajones, el superior a veces dividido en dos.

¹⁶⁵³ AHPM. Prot. 14929. Fol. 75 rº. (Partición y división de bienes por muerte de don Joaquín Ponce de León Año 1733).

¹⁶⁵⁴ AHPM. Prot. 14929. Fol. 69 rº. (Partición y división de bienes por muerte de don Joaquín Ponce de León. Año 1733).

¹⁶⁵⁵ AHPM. Prot. 15557. S/Fol. (Tasación de bienes de los marqueses de Aranda. Año 1726). Cfr. Junquera, J. J., (1990), p. 147.

¹⁶⁵⁶ *Diario Noticioso Universal*, 6 de Noviembre de 1764.

¹⁶⁵⁷ AGP. AP. San Ildefonso. Caja. 13548.

En Europa estos muebles estuvieron en boga durante el siglo XVIII y ejercían una función similar a las de las papeleras o escritorios del pasado. De ahí que a menudo se denominaran con estos mismos nombres. Podían ser de uno o dos cuerpos. En el primer caso semejaban a las cómodas, distinguiéndose de ellas en que contaban con un registro empleado como escritorio o escribanía en la parte interna, sobre los cajones, el cual se cerraba mediante tapas de formas variadas. En el segundo caso, el cuerpo superior solía contener estantes para libros o para exhibir objetos menudos¹⁶⁵⁸ y se cerraba con puertas que frecuentemente presentaban cristales o espejos. El cuerpo inferior contaba con un número variable de cajones. En este cuerpo podía destinarse asimismo un espacio a la escribanía.

Los burós de dos cuerpos solían realizarse a pares para decorar una misma habitación, como es el caso de aquellos pertenecientes al lote de Lazcano que se exhiben en el Museo Nacional de Artes Decorativas. Tendremos ocasión de estudiarlos en el apéndice I de esta tesis¹⁶⁵⁹, así como otro buró de laca negra conservado en el mismo museo¹⁶⁶⁰.

Los tres siguientes anuncios de diarios madrileños de la segunda mitad del siglo XVIII, se refieren respectivamente a dos parejas de burós de dos cuerpos. En ellos se alude al colorido, al número de cajones, a las puertas acristaladas, a los motivos dorados con relieve, a las guarniciones metálicas, etc.

*...Se venden dos Papeleras, de dos cuerpos, compañeras, de última moda, hechas en Iglaterra (sic), dadas de charol, con el campo encarnado, y sus cristales correspondientes, y muy primorosamente trabajadas: daran razon del sugeto que las vende en la Prenderia que esta en la calle de Fuencarral, frente a la casa del Señor Marqués de Murillo...*¹⁶⁶¹

*...En la carpintería de la calle de Fuencarral, frente de los Agonizantes, se venden dos Papeleras de dos cuerpos, hechas en Inglaterra, en el primer cuerpo tienen diferentes navetas, y en el segundo varios estantes dados de charol con figuras doradas de realce...*¹⁶⁶²

*...Se venden...Un par de Papeleras de charol encarnado, hechas en Inglaterra, con un herrage exquisito de bronce...*¹⁶⁶³

En los siguientes aportes documentales de la primera mitad del siglo XVIII, las obras señaladas como papeleras aluden a burós de dos cuerpos con puertas acristaladas. Nótese como en la última cita estos elementos se definen como espejos:

¹⁶⁵⁸ Véase Rodríguez Bernis, S., (2006), pp. 70, 116, 117.

¹⁶⁵⁹ Piezas nº 9 del apéndice IA.

¹⁶⁶⁰ Pieza nº 8 del apéndice IA.

¹⁶⁶¹ *Diario noticioso universal*, 21 de Junio de 1760.

¹⁶⁶² *Diario noticioso*, 10 de Marzo de 1758.

¹⁶⁶³ *Diario Noticioso Universal*, 17 de Noviembre de 1764.

*...Una Papelera de Charol de Inglaterra, compañera de las Sillas, que se compone el Cuerpo de arriba de doze Navetas con sus botoncillos dorados; Cristales; y en el pie cinco Cajones con Aldavillas doradas, y Cerraduras de lo mismo pintadas de Charol de diferentes figuras de la China tiene ocho pies de alto...*¹⁶⁶⁴

*...Una Papelera de Charol de Inglaterra...Con seis nabetas, en los pies, y dos puertas en el Medio Con sus Cristales...*¹⁶⁶⁵

*...Dos Papeleras de Inglaterra con sus espesos...amvas de charol fino encarnado...con sus pies de cabra...*¹⁶⁶⁶

Por último, el texto que se transcribe bajo estas líneas anuncia en 1759 la venta de un buró de un solo cuerpo:

*...Se vende una Papelera de medio cuerpo, Inglesa, y de ultima moda, charolada con especial primor, y de nueva idea con todo lo correspondiente: dará razon en la Cereria que está en la calle de Atocha, frente a la de Relatores...*¹⁶⁶⁷

Otros elementos de la decoración interior elaborados en *japanning* que adquirieron gran fortuna en nuestro país, tanto durante el siglo XVIII como en la siguiente centuria, fueron las bandejas. Concebidas para diferentes usos, era habitual verlas en las viviendas españolas de cierto nivel socioeconómico. En la documentación consultada se han localizado numerosas menciones a bandejas decoradas con laca, varias de las cuales podrían tener un origen británico. Sin embargo, este hecho solo se ha podido confirmar en escasos ejemplos como los tres, de los siglos XVIII y XIX, que se transcriben a continuación:

*...Otra vandeja encarnada de Inglaterra pintada de oro...*¹⁶⁶⁸

*...A la calle del Carmen, tienda num 10, frente al convento, ha llegado...bandejas inglesas charoladas...*¹⁶⁶⁹

*...En la prendería de la calle Jácometrezo frente a la de Chinchilla, num 14, se vende con la mayor equidad un juego completo de café de porcelana y de la acreditada fabrica de Sevres, y para dicho juego una gran bandeja de charol ingles...*¹⁶⁷⁰

¹⁶⁶⁴ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13568.

¹⁶⁶⁵ AHPM. Prot.15223. Fol. 652 vº. (Inventario de los bienes que quedaron por fin y muerte de la marquesa de Osera. Año 1738).

¹⁶⁶⁶ AHPM. Prot. 15798. S/Fol. (Inventario de los bienes caudales y efectos que quedaron por fallecimiento de doña Isabel María de la Cruz Ahedo. Año 1747).

¹⁶⁶⁷ *Diario noticioso Universal*, 27 de Marzo de 1759.

¹⁶⁶⁸ AHPM. Prot. 17287. Fol. 15 vº. (Inventario y tasación de bienes de la duquesa viuda de la Mirandola. Año 1750).

¹⁶⁶⁹ *Diario de Madrid*, 5 de Septiembre de 1808.

¹⁶⁷⁰ *Diario de avisos de Madrid*, 18 de Julio de 1831.

Durante los siglos XVIII y XIX los espejos con marcos decorados según la técnica del *japanning* fueron tan valorados en nuestro país como en Inglaterra. De hecho aún se conserva buena parte de ellos en colecciones públicas y privadas españolas, no siendo raro encontrarlos en las sacristías. Este sería el caso de la pareja de espejos del siglo XVIII conservada en la Iglesia de Santa María de Pozaldez, (Valladolid) que estudiamos más adelante¹⁶⁷¹. No obstante, se han hallado escasas alusiones a estos objetos, tanto en las fuentes primarias, como en el material de hemeroteca.

La siguiente referencia, de 1750, define cuatro espejos británicos con la palabra cornucopias¹⁶⁷². A nuestro parecer, su estilo probablemente no se correspondería con el de este tipo de piezas típicamente españolas del siglo XVIII. Ello se debe a que los marcos de las cornucopias, más que lacados, solían ser de madera tallada y dorada. Suponemos que el uso de este término aquí podría responder al hecho de que, al abundar las cornucopias en nuestro país, por costumbre se tendiera a hacerlo extensivo a cualquier tipo de marco de espejo:

*...Quatro Cornucopias de Inglaterra de tres quartas y media de Alto por dos tercias de Ancho con marcos de charol de oro y copette dorados...*¹⁶⁷³

Tampoco abundan en las fuentes escritas las alusiones a otros muebles de *japanning*, como los tocadores o los biombos e ignoramos cual es el motivo de ello. Veamos, en primer lugar, una de las escasas menciones a tocadores procedente de un diario madrileño de 1759:

*...asimismo está de venta un Tocador, con mesa, dada de charol de Inglaterra, con todo lo correspondiente: dará razon en la Cereria que está en la calle de Atocha, frente a la de Relatores...*¹⁶⁷⁴

El objeto del apunte que se transcribe bajo estas líneas parece referirse a un biombo de *japanning* rojo. Pertenece a una relación de bienes de 1728:

*...Otro [friso] de charol encarnado de Inglaterra...*¹⁶⁷⁵

Dentro del listado de obras pertenecientes al ámbito doméstico no faltaron en nuestro país ciertos artículos de uso personal como los abanicos, los peines o los juguetes de laca inglesa. Los dos siguientes anuncios son de finales del siglo XVIII:

¹⁶⁷¹ Piezas nº 13 a y b del apéndice IA de esta tesis.

¹⁶⁷² Espejo de pared con marco cargado de abundante talla y base apuntada. Su nombre deriva de su forma similar al cuerno de la abundancia. De origen francés, se introduce en España en el siglo XVIII. Rodríguez Bernis, S., (2006), p. 123. El *Diccionario de Autoridades* no relaciona este término con los espejos.

¹⁶⁷³ AHPM. Prot. 18777. Fol. 125 vº. (Inventario *postmórtem* de María Teresa Pacheco Girón. Año 1750).

¹⁶⁷⁴ *Diario noticioso Universal*, 27 de Marzo de 1759.

¹⁶⁷⁵ AHPM. Prot. 14529. Fol. 84 vº. (Inventario de bienes por muerte de Don Esteban Rodríguez de los Ríos. Año 1728).

*...En la carrera de S. Gerónimo, en la tienda de modista que está frente a la Librería de Copin, se halla un surtido de peines de ultima moda de charol ingles, á 20 rs hasta 60...*¹⁶⁷⁶

*...En la calle del Carmen numero trece tienda abaniquera, ha llegado un surtido de abanicos ingleses de marfil y charol...*¹⁶⁷⁷

Los apuntes relativos a coches de juguete de laca que exponemos bajo estas líneas figuran en una relación de mercancías de Septiembre de 1790 adquiridas por la corte al comerciante alemán Pedro Schropp para entretenimiento de los príncipes e infantes. Aunque esta listado se titule *de géneros de Alemania*, suponemos que los juguetes eran británicos, ya que todos ellos se definen como ingleses. Consideramos que la expresión mencionada podría responder más bien a la nacionalidad germana del vendedor¹⁶⁷⁸.

*...Un Coche de charol Ingles con sus figuras Bestidas, llamado del Principe de Gales...*¹⁶⁷⁹

*...Uno dho [coche de charol inglés] de la misma echura mas chico...*¹⁶⁸⁰

*...Uno dho [coche] mas grande y de charol Yngles...*¹⁶⁸¹

*...Un Calesin de charol yd Ingles con sus caballos...*¹⁶⁸²

*...Un Calesin de charol Yngles...*¹⁶⁸³

*...Un coche mui chico id [de charol inglés]...*¹⁶⁸⁴

*...una calesa de charol inglesa con sus caballos y figuras de movimiento...*¹⁶⁸⁵

¹⁶⁷⁶ *Diario de Madrid*, 18 de Agosto de 1795.

¹⁶⁷⁷ *Diario de Madrid*, 18 de Julio de 1791.

¹⁶⁷⁸ Como veremos, dentro de este listado, se enumeran también piezas de Flandes y otras cuya nacionalidad no se indica, por lo que hemos considerado que estas últimas eran alemanas.

¹⁶⁷⁹ AGP. Reinados. Carlos IV. Casa. Leg. 127¹. (*Cuentas y generos de Alemania y juguetes que ha entregado para diversión de los ser.^{mos} s.^{res} Principe e Infantes*).

¹⁶⁸⁰ *Ibidem* nota anterior.

¹⁶⁸¹ *Ibidem* nota anterior.

¹⁶⁸² *Ibidem* nota anterior.

¹⁶⁸³ *Ibidem* nota anterior.

¹⁶⁸⁴ *Ibidem* nota anterior.

¹⁶⁸⁵ *Ibidem* nota anterior.

3.2.2 Vehículos e instrumentos musicales

Como apuntábamos en el capítulo I de esta tesis, la laca era asimismo una de las técnicas más empleadas en el proceso de elaboración de los vehículos de transporte y también de los instrumentos musicales en el continente europeo entre los siglos XVII y XIX.

En relación al primer tipo de obras la elección en el uso de esta técnica se debía a cuestiones, tanto estéticas como prácticas, ya que las superficies de los vehículos altamente barnizadas y pulimentadas -principalmente de madera o de piel, pero también de metal- expuestas a la intemperie ofrecían mayor resistencia ante los agentes atmosféricos, sobre todo al agua de lluvia, que otro tipo de revestimientos como la pintura, la tela o la piel sin tratar. Esta tendencia se difunde ampliamente en el siglo XVIII¹⁶⁸⁶, llegando a adquirir gran auge a partir de la segunda mitad de la centuria y durante todo el siglo siguiente¹⁶⁸⁷.

En cuanto a los instrumentos musicales lacados, éstos además de producir música de calidad, contribuían sobremanera a enriquecer la decoración de los ambientes. De hecho, a menudo se diseñaban a juego con las paredes o el mobiliario de un espacio determinado. En estos objetos la laca respondía exclusivamente a una función ornamental que incrementaba su valor cultural, de manera que podemos englobarlos en la categoría de las artes decorativas. En ellos la laca se sitúa donde no se compromete el sonido y a su vez se procuraba evitar que este recubrimiento se viera dañado por las vibraciones sonoras.

En lo tocante a los carruajes lacados británicos destinados al mercado español, la limitada información obtenida sobre este asunto contrasta con la abundancia de datos referidos a otros objetos, como el mobiliario. A pesar de ello, desde la segunda mitad del siglo XVIII el prestigio local de los coches ingleses, mayoritariamente lacados, en diversas ciudades españolas fue manifiesto¹⁶⁸⁸. Durante la siguiente centuria esta producción entra en su período de apogeo, debido fundamentalmente a los avances tecnológicos que fue incorporando, consiguiéndose así vehículos más cómodos y ligeros¹⁶⁸⁹. Los cotidianos locales dan testimonio de ello en avisos como los que relatamos bajo estas líneas:

¹⁶⁸⁶ La moda de los carruajes lacados llega a exportarse a América.

¹⁶⁸⁷ En el capítulo V de esta tesis se amplía considerablemente la información sobre la técnica de la laca en esta tipología de obras.

¹⁶⁸⁸ Pleguezuelo, A., "Una silla volante para el emperador de Marruecos". *Reales Sitios*, (2007), nº 171, p. 11. Recio Mir, A., "Los maestros de hacer coches y su pugna con los pintores: un apunte sevillano de la dialéctica gremio – academia". *Laboratorio de Arte*, (2005), nº 18, p. 368, nota 18. Turmo, I., *Museo de Carruajes*. Patrimonio Nacional. Madrid, (1969), p. 17. Recio Mir, A., (2005), p. 367, nota 18.

¹⁶⁸⁹ Dichos avances fueron posibles gracias a los progresos en la industria del hierro y del acero. Turmo, I., (1969), p. 17.

*...En la plazuela de Afligidos, casa de la Exc.ma Señora de Sabatini, n 1, se vende un coche inglés de quatro asientos, pintado de charol fino...*¹⁶⁹⁰

*...En la calle del Factor subiendo por los Consejos, en casa del maestro de coches, se vende un coche ingles nuevo, vestido de terciopelo, de todo charol, con sus persianas...*¹⁶⁹¹

La fortuna que tuvieron estos vehículos en nuestro país durante los siglos XVIII y XIX fue considerable y su estética marcó la producción española del momento. Este hecho queda patente en la afirmación que transcribimos a continuación del pintor y propietario de una fábrica de coches sevillana de finales del siglo XVIII, apellidado Rubira. Al parecer este artífice solía presumir de que sus coches eran más duraderos que los que se importaban de Inglaterra¹⁶⁹². A este respecto, en 1783 expuso rotundamente ante Floridablanca que de su fábrica había salido un coche que describió de esta manera:

*...con mucha exactitud y pintado y barnizado el coche con la mayor perfección, de suerte que se tubo por de fábrica inglesa...*¹⁶⁹³

Lamentablemente, a pesar de la favorable acogida que obtuvieron los carruajes británicos en España, contamos exclusivamente con datos aislados sobre ellos, como el que nos proporciona el propio Francisco de Goya en su carta a Zapater al anunciarle que, tras haber sido nombrado pintor del rey, había adquirido en 1786 un coche de charol, construido en Inglaterra con herrajes dorados, como el cual no había *sino tres en Madrid*¹⁶⁹⁴

Por su parte, el historiador Wackernagel aporta una información un tanto confusa sobre el asunto que nos ocupa. En su opinión la famosa firma inglesa de carruajes *Hatchett* realizó un carruaje para la corte de Carlos IV¹⁶⁹⁵ y a la vez afirma que en el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí" de Valencia se conservan dos berlinas¹⁶⁹⁶ realizadas en Londres entre 1788 y 1792, con muelles de la firma

¹⁶⁹⁰ *Diario de Madrid*, 16 de Julio de 1803.

¹⁶⁹¹ *Diario de Madrid*, 9 de Abril de 1802.

¹⁶⁹² Recio Mir, A., (2005), p. 368.

¹⁶⁹³ Recio Mir, A., (2005), p. 367. Pleguezuelo, A., (2007), p. 11.

¹⁶⁹⁴ *Cartas de Goya a Martín Zapater*. Edición de Mercedes Águeda y herederos de Salas. Madrid, (2003), p. 81. Cfr. Junquera Mato, J. J., "Los Goya. De la quinta a Burdeos y Vuelta". *Archivo Español de Arte*, (2003), nº 304, p. 10.

¹⁶⁹⁵ Wackernagel, R., "Carlton House Mews: The State coach of the prince of Wales and of the later kings of Hannover. A study in the late eighteenth-century mystery of coach building". *Furniture History*. (1995). Vol. 31, p. 57.

¹⁶⁹⁶ La berlina era el coche de gala preferido por la nobleza europea. Se encontraba diseñado con un nuevo sistema de suspensión encaminado a procurar mayor estabilidad que empleaba una sola vara como unión entre los ejes, con lo cual se aligeraba considerablemente el carruaje. Aparece a finales del siglo XVII, aunque su difusión se produce en la siguiente centuria. Este carruaje se distingue por sus elegantes formas redondeadas de paneles abombados. Pronti, S., *Le carrozze. Storia e immagini riviste attraverso la collezione civica piacentina*. Comune di Piacenza. Museo Civico, Piacenza, (1985), pp. 69, 70. Rodrigo Zarzosa, C., (2005), p. 185. Bessone, S., *Le musée national des carrosses*. Instituto português de

londinense *Slater*. Wackernagel, publica la foto de una de ellas con motivos dorados sobre laca oscura. Para este autor dicha berlina, en posesión de los marqueses de Boil Serdañola y la más antigua de las dos, fue posiblemente construida en la fábrica *Hatchett*¹⁶⁹⁷. Sin embargo, estas noticias deben ser puestas en entredicho. En primer lugar la foto que publica este autor no es la del carruaje de Boil Serdañola sino la de los marqueses de Dos Aguas. Además, según la información aportada por el museo este carruaje no es inglés, como tampoco lo es el que se conoce como "de los marqueses de Serdañola".

Afortunadamente, aún es posible contemplar en España algunos vehículos de factura inglesa, como los del Museo de Carruajes de Sevilla. Entre ellos podemos destacar varios del siglo XIX: un *Vis a vis* construido por *Morgan & Company*¹⁶⁹⁸, un *Mail Coach* de la misma época, fabricado por Everden en Londres¹⁶⁹⁹ o una *Charrete* también londinense de la casa *Rock & Hawks*¹⁷⁰⁰.

Sin embargo apenas existen carruajes británicos de laca que se reconozcan como tales en la colección de Patrimonio Nacional. Es evidente que muchos de ellos podrían haber desaparecido a causa de los motivos que se apuntan en el capítulo V de esta tesis. Pero otra razón de ello pudiera ser que en la corte los recubrimientos lacados de los vehículos de esta nacionalidad no gozaron de la misma fama que los de los franceses, italianos o españoles. De hecho, en opinión de Lucio Marie, maestro de carruajes de Patrimonio Nacional y Carlos Jerónimo, encargado de las Reales Caballerizas del Palacio Real de Madrid lo que realmente se valoraba de la producción británica era la mecánica de los vehículos¹⁷⁰¹.

Con respecto a la presencia de instrumentos musicales británicos en nuestro país, lamentablemente la información obtenida es escasísima. La cita que exponemos bajo estas líneas alude a un clave definido como *de Inglaterra*. Sin embargo para la historiadora Kenyon de Pascual este instrumento podría ser alemán. De hecho la laca era más propia de los claves y clavicordios de esta nacionalidad que de los ingleses. Considera esta autora que quien anunció la venta del instrumento pudo haberse equivocado al señalar la procedencia del mismo¹⁷⁰²:

...Se vende un clave de Inglaterra a dos órdenes, con las singularidades siguientes: tiene contrabaxo, quincena, harpa y clave regular, está dado de un excelente charol, y

Museus / Fondation Paribas, Lisboa. (1993), pp. 91, 96. Bessone, S., "El camino hacia el carruaje" en AAVV., *Historia del Carruaje en España*. FCC y Cinterco. Madrid, (2005), p. 106. poner en Francia.

¹⁶⁹⁷ Wackernagel, R., (1995), p. 94, p. 95, fig. 48. Rodrigo Zarzosa, C., "Carruajes del Palacio de los Marqueses de Dos Aguas". Cat. del Museo Nacional de Cerámica. Ministerio de Cultura. Valencia, (1991), pp. 81, 89.

¹⁶⁹⁸ AAVV., *Museo de carruajes*. Real Club de Enganches de Andalucía. Sevilla, (2004), pp. 60, 61.

¹⁶⁹⁹ AAVV., *Museo de carruajes...*, (2004), pp. 32, 33.

¹⁷⁰⁰ AAVV., *Museo de carruajes...*, (2004), pp. 52, 53.

¹⁷⁰¹ Información oral aportada por Lucio Marie -Mayo de 2015.

¹⁷⁰² Kenyon de Pascual, B., (1982), p. 69.

*bien tratado: se dará con equidad, y darán razón en la confitería de la calle de Atocha, enfrente de la lonja de San Sebastian...*¹⁷⁰³

La casi total ausencia de noticias encontradas por el momento sobre los instrumentos musicales lacados de autoría inglesa, nos impide conocer la importancia real que éstos pudieron haber tenido en nuestro país. Y debemos señalar que, antes de indagar en la documentación española, los intentos por obtener una información bibliográfica general sobre los instrumentos británicos lacados fueron de todo punto infructuosos. Esperamos que futuras investigaciones puedan paliar estas lagunas.

Antes de concluir este apartado de nuestra tesis dedicado a Inglaterra hemos considerado oportuno transcribir una serie de noticias documentales que podrían aludir a un artífice de esta nacionalidad instalado en nuestro país en la primera mitad del siglo XVIII.

Nos referimos a un tal Poysar o Poyser¹⁷⁰⁴ quien trabajó para la corte, tanto en Madrid como en Andalucía, a las órdenes del aposentador mayor Procaccini a mediados del siglo XVIII. A pesar de que no hemos encontrado ninguna referencia a obras concretas suyas, existen noticias que nos informan de su actividad profesional. Seguidamente transcribimos dos documentos del Archivo General de Palacio en los que este artista figura en calidad de *charolista de Su Majestad*.

El primero de ellos consiste en una carta dirigida a la reina Isabel de Farnesio, sin fecha concreta. En ella se afirma que Poyser había servido al rey desde hacía nueve años, tanto en la corte como en Sevilla y se solicita le sea remunerado económicamente su trabajo:

*...Señora. Juan Poyser Ingles de nazió...dize ha nueve años que sirve a S.M de charolista con el zelo, cuydado, y azierto que es notorio, asi en este R^l Sittio como por espazio de tres años en Sevilla. Cuidando en este ultimo viaxe a encajonar las Pinturas y China que estaban a cargo de Domingo Maria Sani, âsta traerlas a este R^l Sittio...Supp^{ca} a S.M se digne concederle el sueldo correspondiente a su trabajo, y singular cuydado que ha tenido en el cumplimien^{to} de su obligaz^{on}...*¹⁷⁰⁵

El siguiente aporte documental es una carta destinada a Felipe V también sin fecha. En ella se pide le sean abonados a Poysar ocho reales por el trabajo realizado:

...Juan Poysar de nazⁿ Ingles dize ha nueve años sirve â S.M de charolista en componer las alaxas y otras cosas que se an ofrezido en este R^l Palazio de orden de Dⁿ Andres Procachini, haviendo asistido en Sevilla tres años el mesmo exerzicio gozando ocho r^{es} del bolsillo de la Reyna, nra Señora y después ayudando a encajonar las Pinturas y China, que estaba â cargo de Dⁿ Domingo Maria Sany su conduz.ⁿ asistiendoles y acompañandolas con todo cuydado hasta este R^l Sittio por tanto Supp^{ca}

¹⁷⁰³ *Diario curioso erudito, económico y comercial*, 25 de Julio de 1786.

¹⁷⁰⁴ García Fernández, M. S., (2002), pp. 341, 340.

¹⁷⁰⁵ AGP. Caja 2709. Exp. 1, s.f. [1ª mitad siglo XVIII].

*a S.M se sirva concederle el dho sueldo de ocho r^{es} que tiene en lista como â criado de S.M ...*¹⁷⁰⁶

Por otra parte, quizá pudiéramos identificar a Poysar con el charolista inglés mencionado en una relación de gastos causados para el oficio de furriera de 1732. En ella se alude a la cuantía económica necesaria para la adquisición del material requerido por un artesano así nombrado para desarrollar su actividad en el Palacio de San Ildefonso. El motivo de dicha identificación se debería a que Poyser trabajó, como hemos visto, en dicho palacio, por las mismas fechas:

*...Material p^a el charolista Ingles q^e compone las Alhajas de S. M...*¹⁷⁰⁷

3.3 Lacas de otros países

3.3.1 Francia

Las noticias sobre la entrada de laca gala en nuestro país datan de los siglos XVIII y XIX. La instauración de la dinastía borbónica en el trono español y los múltiples envíos desde Francia destinados al rey y a la princesa de los Ursinos favorecieron la difusión de una tendencia francófila en las artes suntuarias, no solo en la corte sino también entre la nobleza¹⁷⁰⁸.

En este sentido, la herencia del Gran Delfín de Francia¹⁷⁰⁹, constituye un ejemplo a destacar¹⁷¹⁰ que se manifiesta en los inventaros reales¹⁷¹¹. Así en la relación de bienes de Felipe V del año 1746 encontramos una serie de referencias que aluden a relojes que pertenecieron a dicho príncipe, tal y como señala en el documento¹⁷¹². Los artículos de las dos primeras citas fueron obra de Tomás Hattón, a juzgar por lo indicado en ellas. Por su parte, es muy probable que el reloj de la cuarta anotación formara parte de la herencia mencionada, ya que en él figura el retrato del Delfín:

*Otro reloj de repetición, Campanas y Pendola executada de mano del propio Thomas Aton, con Muestra de oras, Minutos, dias del mes y de Luna, en su Caja de Charol azul, con quatro remates en las quatro esquinas de las Cornisas y en lo superior un Aldavon, todo de Bronce dorado, sus dos Christales, y entre Paños de los costados de Cartón que incluso el Aldavon tiene una tercia, y doce dedos de alto, y Caja de Roble forrada en vayeta azul...*¹⁷¹³

¹⁷⁰⁶ *Ibidem* nota anterior.

¹⁷⁰⁷ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13547.

¹⁷⁰⁸ Bottineau, Y., (1986), pp. 251, 252.

¹⁷⁰⁹ Luis de Francia (1661-1711).

¹⁷¹⁰ Bottineau, Y., (1986), pp. 251, 252.

¹⁷¹¹ Sin embargo, conviene recordar que muchas de las pertenencias de Felipe V que se localizaban en el Alcázar de Madrid se perdieron en el invendio de 1734.

¹⁷¹² Véase apéndice documental de esta tess, documento nº 8.

*...Otro Reloj de repetición, Campanas, y Pendola hecho por mano del propio Aton con muestras de oras, Minutos, y dias del mes, en su Caja de Charol encarnado, los entre Paños de Carton encarna^{do} (digo) calado, cantoneras de madera dorada, y tallada; Aldabones, y Cinco remates de Bronce dorados y sus dos Christales, que incluso el remate Superior, tiene dos tercias, y trece dedos de alto entre Cherubines de Plata, a los extremos, al pie una Calavera y huesos de lo propio, y asimismo distintos adornos en todo lo restante de cha Caja también de Plata. que su todo tiene una vara menos medio dedo de alto, y otra Caja de Cordovan negro forrada por dentro de terciopelo...*¹⁷¹⁴

*...Otro Relox con pesas de repetición, y Musica con seis Muestras de oras, Minutos, segundos, dias del Mes, Luna y Minuetes, y sus Christales en ellas, el qual está en su Caja de Charol azul con un espejo grande en medio, y en él una estrella y por remate tres volas de Bronce doradas; cuaia Caja tiene desde la Caveza à vajo dos varas, y seis dedos de alto, tercia, y quatro dedos de ancho, y la Caveza vara y media de alto, incluso el remate y media vara y quatro dedos de ancho...*¹⁷¹⁵

*...Otro Reloj de Campana, con su muestra, cuios numeros están esmaltados de Porcelana dentro de una Caja con su pedestal grande, parte de Charol, parte de Concha, y parte de Hebano, y marfil con remate de bronce dorado de molido en el medio tiene el Retrato del S^r Delphin, a los lados Justicia y Fortaleza, mas abajo la fama, el remate tiene nueve dedos y me^o de alto, y Caja de tafilete encarn.^{do} ...*¹⁷¹⁶

La obra lacada francesa se introduce en España frecuentemente a modo de regalo diplomático. Son constantes, por ejemplo los envíos de Luis XV a Felipe V¹⁷¹⁷. Así, en Febrero de 1753, el monarca francés hace llegar a la corte madrileña un neceser de laca con aplicaciones de oro.

*...S.M. le Roy: Pour les caiffes & emballage d'un néceffaire de lacq garni d'or, les droits à la douane, & frais de pofte de Paris á Madrid...*¹⁷¹⁸

¹⁷¹³ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13568. (Fol. 161 rº). (Inventario General de Pinturas, Muebles, y otras alhajas, que el Rey nro señor tiene en su Palacio del R.^l Sitio de S. ⁿ Ildep.^o executado De orn de S. Mag.^d en el año de 1746).

¹⁷¹⁴ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13568. (Fols. 162 vº- 163 rº). (Inventario General de Pinturas, Muebles, y otras alhajas, que el Rey nro señor tiene en su Palacio del R.^l Sitio de S. ⁿ Ildep.^o executado De orn de S. Mag.^d en el año de 1746).

¹⁷¹⁵ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13568. (Fol.163 vº). (Inventario General de Pinturas, Muebles, y otras alhajas, que el Rey nro señor tiene en su Palacio del R.^l Sitio de S. ⁿ Ildep.^o executado De orn de S. Mag.^d en el año de 1746).

¹⁷¹⁶ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13568. (Fol.143 vº). (Inventario General de Pinturas, Muebles, y otras alhajas, que el Rey nro señor tiene en su Palacio del R.^l Sitio de S. ⁿ Ildep.^o executado De orn de S. Mag.^d en el año de 1746).

¹⁷¹⁷ Bottineau, Y., (1986), p. 256.

¹⁷¹⁸ Courajod, L., (1878), p. 151.

La moda por los objetos decorativos franceses se incrementa ampliamente durante el reinado de Carlos IV, gracias al entusiasmo de este monarca por las artes decorativas del país vecino, y se mantiene con fuerza durante todo el siglo XIX¹⁷¹⁹.

No obstante, en la mayor parte de los casos, estas lacas venían importadas a través de determinados comerciantes de arte franceses o *marchands merciers* como François Darnaud en época de Felipe V, el sedero lionés Camille Pernon, el relojero real Francisco Luis Godon o el diseñador y ebanista Louis Demósthene Dugourc quien sucedió a Godon a la muerte de éste durante el reinado de Carlos IV. También podemos relacionar este fenómeno con el cónsul en París don Domingo de Abadía¹⁷²⁰, quien ejerció como agente de compra de objetos artísticos para este último monarca.

En otras ocasiones, las lacas francesas, al igual que los demás productos de lujo, se obtenían mediante compras directas en los establecimientos de las principales ciudades españolas. Ejemplo de ello serían las madrileñas tiendas “de los alemanes” o “de tudescos”, como las de Pedro Schropp y Celedonio de Haedo, “el alemán de las montañas de Santander”, tal y como lo llamaba Carlos IV¹⁷²¹. Del comercio de estas obras da cuenta, entre otras fuentes, la prensa española, como en el caso de la siguiente cita de inicios del siglo XVIII que anuncia la venta de abanicos:

*...En el Puesto del Diario de la calle de Hortaleza, pasada la de las Infantas, acaba de llegar de Francia un nuevo surtido de abanicos de diferentes gustos...También hay abanicos grandes de charol a 12 rs...*¹⁷²²

También se adquirieron multitud de objetos en las grandes ferias y establecimientos comerciales de París y de otras importantes ciudades francesas, principalmente durante el siglo XIX. E indudablemente la adquisición de obra lacada francesa se vio facilitada por los artífices de esta nacionalidad asentados en nuestro país.

El caso es que, por una vía u otra, durante los siglos XVIII y XIX, en España se introdujeron desde el país vecino un gran número de objetos lacados de tipologías muy variadas que iban del mobiliario a los carruajes, pasando por los instrumentos musicales o los abanicos.

¹⁷¹⁹ Junquera, J. J., "La decoración y el mobiliario en los palacios de Carlos IV". Organización Sala Editorial. Madrid, (1979).

¹⁷²⁰ Junquera, J. J., (1979), pp. 18, 19. Junquera, J. J., “El mueble español del siglo XVIII”, en AAVV., *El mueble del siglo XVIII. Francia, España y Portugal*. El mundo de las Antigüedades. Planeta de Agostini. Barcelona, (1989), p. 40. Junquera, J. J., “Muebles franceses en los palacios reales”. *Reales Sitios*. (1997), nº 45, p. 14. Castellanos, C., “Decoración y mobiliario en España en el siglo XVIII” en AAVV., *Siglo XVIII. España. El sueño de la razón*. Museo Nacional de Bellas Artes/ Fundación Arteviva. Río de Janeiro, (2002), p. 410. AAVV., *Carlos IV. Mecenas y coleccionista*. Cat. Exp. Patrimonio Nacional. Ministerio de Cultura. Madrid, (2009), p. 243. Jordán de Urries, J., "El gusto de Carlos IV en sus casas de Campo" en AAVV., *Carlos IV. Mecenas y coleccionista*. Cat. Exp. Patrimonio Nacional. Madrid, (2009), pp. 65, 66. Ordóñez, C., (2009), p. 113. Nadal, J., “El mobiliario doméstico en la Murcia de principios del siglo XVIII (1700-1725)”. *Imafronte*, (2005- 2006), nº 18, p. 98.

¹⁷²¹ Jordán de Urries, J., (2009), pp. 65, 66.

¹⁷²² *Diario de Madrid*, 10 de Julio de 1804.

En cuanto a los muebles lacados franceses, a pesar de que éstos tuvieron gran aceptación en España, las noticias documentales fidedignas que pueden servir como testimonio de ello son muy inferiores a las referidas a Inglaterra. Entre la información obtenida sobre este argumento destaca la relativa a los relojes.

Bajo estas líneas exponemos un apunte extraído de un registro de bienes del Palacio de San Ildefonso de 1774 que informa de un reloj de sobremesa o *bracket* de color rojo que Carlos III heredó de Felipe V quien, a su vez, lo recibió de su padre el Delfín de Francia:

*...Otro reloj de sobre mesa, con su caja de charol encarnado, y remates de crist.¹ Y quatro columnas de lo mismo; está en la pieza de vestir S. M...*¹⁷²³

Por su parte, Carlos IV consiguió reunir una importante colección de relojes procedentes de las más prestigiosas casas europeas para la decoración de sus palacios, en su mayoría fabricados por maestros franceses, entre los cuales no faltaban los lacados. Pero este tipo de piezas suntuarias también fueron bien acogidas entre la nobleza. A modo de ejemplo transcribimos una cita del año 1776 referida a un reloj parisino procedente de una relación de los muebles que los condes de Villamonte heredaron del marqués de San Juan:

*...un reloj frances encima charon su Autor a (sic) Paris...*¹⁷²⁴

A diferencia de lo que sucedía con Inglaterra, la información más abundante localizada sobre la obra lacada gala existente en España se refiere a los carruajes de los siglos XVIII y XIX. Estos en su mayoría respondían a la técnica del *vernis martin*, la famosa laca inventada por los hermanos Martin y su calidad era excelente¹⁷²⁵:

Desde inicios del siglo XVIII, coincidiendo con el ascenso al trono de Felipe V¹⁷²⁶, existen noticias de la llegada de vehículos procedentes del país vecino. Así, en 1701 el monarca recibió, como regalo de su abuelo Luis XIV, una serie de carrozas con ocasión de su casamiento. A juzgar por lo expresado, según Bottineau, por el duque de Borgoña en una carta enviada a su hermano, éstas eran doradas y se decoraban con las armas reales¹⁷²⁷.

¹⁷²³ AGP. REG. Libro 266 (*Inventario General de las Pinturas, Alhajas y muebles que existen en el R.l Palacio De S.n Yldef.o que estan al cargo del Aposentador de Palacio Gefe de el òficio de Furriera. Reloxes de la Testamentaria sel S.or Rey Dn. Phelipe Quinto que los heredó de su Padre el s.^{or} Delfín*).

¹⁷²⁴ AHPM. Prot. 18173. S/ Fol.

¹⁷²⁵ Huth, H., (1972), p. 98.

¹⁷²⁶ Aunque en la información sobre los carruajes que hemos obtenido y que citaremos a continuación no se mencione las técnicas decorativas que presentaban, damos por hecho que se encontraban lacados, al igual la mayoría de los carruajes de calidad del momento.

¹⁷²⁷ Bottineau, Y., (1986), pp. 253.

Pero también se ejecutaban en territorio español vehículos a mano de artífices galos. Esta tendencia se incrementó considerablemente a partir de la segunda mitad de siglo, existen suficientes datos al respecto.

El material de hemeroteca, entre otras fuentes, da fe del favor del que gozaron los carruajes franceses en nuestro país en estas épocas. Ejemplo de ello son los anuncios de ventas en la prensa, como los que transcribimos a continuación procedentes de rotativos madrileños de la segunda mitad del siglo XVIII:

*...La persona que quisiere comprar una calesa¹⁷²⁸ de Postas, echa en París, pintada de charol, con sus apeos para dos cavallos, y asientos para dos personas, y tambien para quatro...*¹⁷²⁹

*...En casa del maestro de coches que hay en la calle de Alcalá junto a San Bruno, se vende una berlina a la inglesa, con muelles de acero, hecha en París, bien trabajada, vestida de paño blanco y acharolada...*¹⁷³⁰

La siguiente noticia, del año 1760, anuncia la venta de un carruaje lacado en *verniss martin*:

*...una berlina de dos asientos, de terciopelo carmesí, labrada por dentro, ultramar azul, y por martein, y el juego todo de carmin dorado...*¹⁷³¹

Esta prestigiosa laca francesa, estrechamente vinculada a los carruajes más ricos en la mente colectiva -pues muchos de los más apreciados de Europa estaban lacados con esta técnica, ya que los Martin trabajaron para las principales cortes europeas- sale a relucir en una sagaz crítica de un rotativo de 1760 dedicada a los carruges que circulaban por las calles de Madrid por tales fechas. La cita muestra además que no debían ser pocos los deslumbrantes vehículos decorados con *verniss martin* que se veían en esta villa por aquellos años:

*...No es poca desgracia la precisión sola de mantener coche; cuando no hay las mayores conveniencias, y se mantiene, como se suele decir en buen castellano, arrastrado, pues aunque el mio carezca del brillante barniz o charol de Marteín, de los resortes o muelles hablando en mi lengua de Inglaterra...a la cabo siempre es coche...*¹⁷³²

A la llegada de artífices franceses a nuestro país influyó considerablemente la proclamación, por parte de Carlos III, de la Real Cédula del 30 de Abril de 1772 que

¹⁷²⁸ La calesa o carretela es un coche de dos plazas abierto por delante y por detrás y provisto de capota. AAVV., ¡Arre! *El Escorial a paso de herradura*. Colección Coliseo. Sociedad de Fomento y Reconstrucción del Real Coliseo Carlos III, (2005), p. 66.

¹⁷²⁹ *Diario noticioso universal*, 16 de Julio de 1764.

¹⁷³⁰ *Diario de Madrid*, 18 de Julio de 1791.

¹⁷³¹ *Diario noticioso universal*, 30 de Septiembre de 1760.

¹⁷³² *Diario de Madrid*, 30 de Octubre de 1796.

favorecía la instalación en territorio español de profesionales formados en los principales centros de producción europeos, a quienes se les reconocía su título, se les permitía integrarse en los gremios nacionales, así como abrir establecimientos propios en igualdad de condiciones que los nuestros¹⁷³³.

Al parecer esta medida, destinada en origen a favorecer el avance en el campo de la carrocería doméstica mediante la absorción de profesionales extranjeros, fue recibida como una amenaza para los artífices españoles¹⁷³⁴. No obstante, cabe señalar que antes de dictarse dicha pragmática, ya existían talleres franceses en España.

Con respecto a las importaciones, éstas aumentaron considerablemente durante el reinado de Carlos IV, fundamentalmente bajo el mandato de Godoy¹⁷³⁵. Ahora los flamantes coches importados de Francia adoptaron la denominación genérica de "coches de París"¹⁷³⁶. Y no eran pocas las ocasiones en las que Carlos IV se mostraba públicamente en ellos.

La fama de los vehículos franceses se mantiene en alza durante todo el siglo XIX. España continúa realizando encargos a algunos de los principales carroceros activos en París¹⁷³⁷. Y, al igual que durante la centuria anterior, siguen construyéndose carruajes aquí por parte de artistas galos, mediante técnicas de elaboración propias¹⁷³⁸. En estos momentos se generalizan las cajas de color liso que, a menudo portan el escudo de armas del propietario del carruaje.

Afortunadamente conocemos los nombres de algunos de los carroceros que trabajaron en España durante los siglos XVIII y XIX. Uno de los más conocidos fue Carlos Roche, a él se refiere Larruga de la siguiente forma:

*...Hasta el año de 1760, poco se adelantó en esta Corte en el gusto de hacer carrozas y coches, pero en él Carlos Roche Dalbigny, de París estableció un taller para hacer estas maniobras de toda moda, no solo en la arquitectura de ellas, sino también en la pintura, dorado, charolado y bronces...*¹⁷³⁹

¹⁷³³ Cavestany, J., "Talleres de coches" en AAVV., *Las industrias artísticas madrileñas en la exposición del antiguo Madrid 1926-27*, Madrid, (1927 a), p. 67. Galán Domingo, E., "De las Reales Caballerizas a la colección de carruajes del Patrimonio Nacional. *Arbor*, (2001), nº 665, p. 230. Galán Domingo, E., "El carruaje ceremonial y ciudadano en España: de 1700 al triunfo del automóvil " en AAVV. "El camino hacia el carruaje" en *Historia del Carruaje en España*. FCC y Cinterco. Madrid, (2005), pp. 260-262. *Novísima recopilación de las Leyes de España*. Mandada formar por el Sr. Don Carlos IV. Imprenta Julián Viana Razola. Madrid, (1805-1829), Vol. 4. Libros VIII y IX, p. 181.

¹⁷³⁴ Galán Domingo, E., (2005), pp. 260-262.

¹⁷³⁵ Turmo, I., (1969), p. 8. Galán Domingo, E., (2001 b), p. 230

¹⁷³⁶ Galán Domingo, E., (2001 b), p. 232. Tarín Iglesias, J., "Museo de Carruajes". *Reales Sitios*. (1971), Año 8. Nº Extraordinario, p. 205.

¹⁷³⁷ Galán Domingo, E., (2001 b), p. 232. Tarín Iglesias, J., (1971), p. 205.

¹⁷³⁸ Información oral aportada por Lucio Marie. Marzo de 2008.

¹⁷³⁹ Larruga y Boneta, E., *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España*. Imprenta Espinosa. Madrid (1787-1800). Vol. 4, p. 219.

Al nombre de Roche, Cavestany añade el del maestro de coches Pedro Chapel quien, al parecer, a finales del siglo XVIII trabajó para los duques de Arión, Rivas y Liria¹⁷⁴⁰. Otros artífices franceses activos en España durante la misma época fueron Gautier, Arretier y Garrou. Este último fue precisamente el principal causante de que Carlos III abriera la puerta al establecimiento de maestros de coches extranjeros en el Reino, al ser capaz de convencerle para llevar a cabo dicha iniciativa¹⁷⁴¹.

Los carruajes de los siglos XVIII y XIX, que aún podemos contemplar en la actualidad en España, constituyen un botón de muestra de la categoría de los vehículos que se importaban desde Francia. Éstos venían realizados, no solo por constructores nativos franceses, como Arretier, sino también foráneos, principalmente austriacos, afincados en el país vecino como Michalon, Beckmann, Binder¹⁷⁴² y Ehrler¹⁷⁴³.

Sin embargo, conviene señalar que la laca que presentan en la actualidad los carruajes no suele corresponderse con la original. De hecho, éstos se iba relacando en reparaciones sucesivas a través del tiempo, a causa del deterioro a que se veían sometidos, no solo por su exposición a la intemperie y a las vibraciones, sino también por cuestiones de cambios de gusto. Por su parte, la textura y el aspecto óptico de las superficies lacadas en ocasiones sí se corresponden, en cierto modo, con los del pasado, debido a que las técnicas han pervivido a través del tiempo, a pesar de la limitación que supone la inexistencia en el mercado de ciertos materiales, como el albayalde, dada su prohibición en el siglo XX por su toxicidad o el oropimente- también conocido como amarillo real o agegar¹⁷⁴⁴- por el mismo motivo¹⁷⁴⁵. A todo ello nos referiremos en el apartado de carruajes del capítulo V de esta tesis.

Varios de los vehículos de escuela gala existentes en España forman parte de la colección de Patrimonio Nacional y prestan actualmente servicio oficial en el Palacio Real de Madrid. Podemos destacar cuatro berlinas de caja de laca negra¹⁷⁴⁶ con decoración heráldica, juego bermellón con fileteado en oro fino y talla dorada plumeada de negro y azul¹⁷⁴⁷. Todas ellas fueron construidos en París por artífices austríacos

¹⁷⁴⁰ Cavestany, J., (1927 a), p. 67.

¹⁷⁴¹ *Mercurio histórico y político*, Abril de 1772. López Castán, A., “La construcción de carruajes y el gremio de maestros de coches de la Corte durante el siglo XVIII”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. Madrid, (1986), p. 103.

¹⁷⁴² Turmo, I., (1969), p. 48. Galán Domingo, E., (2001 b), p. 232. AAVV., *Staats - und Galawagen der Wittelsbacher*. Arnoldsche, Stuttgart, (2002), p. 161.

¹⁷⁴³ Según Turmo fueron muchos los carruajes que compró la Corona española a este artífice entre 1875 y 1876. Véase Galán Domingo, E., (2001), p. 232. También Tarín Iglesias, J., (1971), p. 205.

¹⁷⁴⁴ El oropimente es un pigmento constituido de trisulfuro de arsénico muy empleado en las técnicas artísticas hasta su prohibición en el siglo XX. Véase Kroustallis, S. K., p. 305.

¹⁷⁴⁵ Maire, L., (2005), p. 405.

¹⁷⁴⁶ Sobre soporte de piel en la parte superior y de madera de caoba en la inferior.

¹⁷⁴⁷ El el argot del ámbito de los carruajes se denomina plumado a las pinceladas de color en las tallas doradas. Esta decoración se realizaba con un pincel llamado babosa. Información oral aportada por Lucio Marie. Mayo de 2015. Véase cap. V de esta tesis.

afincados allí. La de mejor calidad es una excelente berlina cupé construida por Binder en 1849¹⁷⁴⁸, el segundo vehículo fue realizado por Beckmann en 1841¹⁷⁴⁹. Estos dos carruajes constituyeron un encargo de Francisco de Asís y Borbón para su hijo Alfonso XII¹⁷⁵⁰. La tercera y cuarta berlinas, del año 1875, obra de Ehrler¹⁷⁵¹, fueron compradas en almonedas por Alfonso XII¹⁷⁵². Los tres primeros vehículos se han venido relacando desde 1907¹⁷⁵³.

Un tercer carruaje de Ehrler que podemos citar, éste con capota de cuero y asimismo perteneciente a Patrimonio Nacional es el que se conservó durante algunos años en el Palacio de Pedralbes de Barcelona¹⁷⁵⁴.

Entre los vehículos de escuela francesa de Patrimonio Nacional destaca, por su exquisita calidad de ejecución, el denominado “coche de cifras”¹⁷⁵⁵ debido a las iniciales de Carlos IV y María Luisa de Orleans que forman los anagramas que lucen las puertas de su caja. Perteneció a los monarcas mencionados, para cuyo matrimonio se construyó especialmente¹⁷⁵⁶. Posiblemente fue realizado en París hacia 1790 por Gautier¹⁷⁵⁷ bajo la dirección de Dugourc por encargo del cónsul español don José Lugo¹⁷⁵⁸. Este vehículo se encuentra adornado con camafeos de cristal *egломisé*¹⁷⁵⁹, en consonancia con la última moda parisina. Según Morales y Marín, los anagramas de los monarcas

¹⁷⁴⁸ Turmo, I., (1969), p. 48. Galán Domingo, E., (2001 b), p. 232. AAVV., *Staats - und Galawagen der Wittelsbacher*. Arnoldsche, Stuttgart, (2002), p. 161. N° Inv PN: 10016494. (Información oral aportada por Carlos Jerónimo. Mayo de 2015).

¹⁷⁴⁹ N° Inv PN: 10016493. Información oral aportada por Carlos Jerónimo. Mayo de 2015.

¹⁷⁵⁰ Información oral aportada por Carlos Jerónimo. Mayo de 2015.

¹⁷⁵¹ N°s Inv PN: 10016492 y 10008780 respectivamente. Información oral aportada por Carlos Jerónimo. Mayo de 2015.

¹⁷⁵² Información oral aportada por Carlos Jerónimo. Mayo de 2015.

¹⁷⁵³ Información oral aportada por Lucio Maire. Mayo de 2015.

¹⁷⁵⁴ N° Inv PN: 10084316. Turmo, I., (1969), p. 20.

¹⁷⁵⁵ N° Inv PN: 10008005.

¹⁷⁵⁶ Para Morales y Marín este carruaje se realizó para uso de la infanta María Josefa (1744-1801). Morales y Marín, J. L., *Pintura en España (1750-1808)*. Manuales de Arte Cátedra. Madrid, (1994), p. 299.

¹⁷⁵⁷ Sánchez, R., “Museo de Carruajes del Patrimonio Nacional”. *Reales Sitios*, (1967), n° 13, p. 30. Turmo, I., *Museo de carruajes*. Patrimonio Nacional. Madrid, (1969), p. 49. Rodrigo Zarzosa, C., (1991), p. 111. Galan Domingo, E., (2001 b), p. 230. AAVV., *Voitures,chevaux et attelages du XVI^e au XIX^e siècle*. Centre National du Livre. Association pour l'Académie d'art équestre, París, (2001), p. 38. Junquera Mato, J. J., (1979), p. 28, lam. 8.

¹⁷⁵⁸ Junquera, J. J., (1979), p. 28.

¹⁷⁵⁹ La técnica del *egломisé* o del vidrio egomizado consistía en la decoración dorada y pintada de placas de vidrio por su cara posterior. Fue muy empleada en el Neoclasicismo francés aunque se conocía en Europa desde el siglo XVI. Junquera Mato, J. J., (1979), p. 28. Ordóñez, C., Ordóñez, L., Rotache, M., (Ed. cons.1997), pp. 293. Rodríguez Bernis, S., (2006), p. 342.

fueron ejecutados por el famoso pintor heráldico español Dionisio Calzada¹⁷⁶⁰. Las letras que conforman dichos anagramas, inscritas en un medallón circular, se ejecutaron con querubines y flores en oro y plata sobre un fondo de venturina azulado, todo ello exquisitamente elaborado. Como de costumbre, al parecer el color de la caja de este vehículo fue transformado en varias ocasiones en distintas reparaciones¹⁷⁶¹.

Otro carruaje a destacar es la berlina de gala francesa conocida como “coche de la corona ducal” por el motivo que figura en el techo¹⁷⁶². Su autor pudo ser el maestro de carruajes francés Arretier¹⁷⁶³ o bien su compatriota Gautier¹⁷⁶⁴. Realizada hacia 1802, algunos historiadores consideran que constituyó un regalo de Napoleón a Carlos IV¹⁷⁶⁵. Según Junquera su estilo se inspiró en diseños de Dugourc¹⁷⁶⁶. En opinión de Turmo, varias intervenciones en el coche, sucesivas a su construcción, determinaron que el color de la caja, inicialmente castaño, pasara a ser azul y finalmente negro¹⁷⁶⁷.

También del siglo XIX es el vehículo que se encuentra decorado con menudas escenas mitológicas sobre un fondo de laca que imita el carey, motivo por el cual es conocido como “coche de conchas”¹⁷⁶⁸. Supuestamente fue realizado por Gautier para Carlos IV¹⁷⁶⁹ y reparado por Tomás Lamarca en 1877¹⁷⁷⁰. Según ciertos autores, la decoración de este carruaje pudo haberse basado en diseños de Dugourc, debido al estilo de la decoración mitológica que presenta, en la línea de dicho artífice¹⁷⁷¹. Para Zarzosa Godoy fue obsequiado por Carlos IV con este coche pocos años después de su construcción¹⁷⁷².

Al elenco de vehículos franceses que aún se pueden contemplar en nuestro país, podemos añadir el del Palacio del Marqués de Huarte en Tudela, Navarra. Se trata de

¹⁷⁶⁰ Morales y Marín, J. L., (1994), p. 299. Véase cap. III de esta tesis.

¹⁷⁶¹ Turmo, I., (1969), p. 49. Véase cap. III de esta tesis.

¹⁷⁶² N° Inv PN:10008006. Esta berlina fue también restaurada en su día por Lucio Marie. Maire, L., (2005), p. 403.

¹⁷⁶³ N° Inv PN: 10008006. Véase Sánchez, R., (1967), p. 30. También Turmo, I., (1969), p. 40.

¹⁷⁶⁴ Junquera Mato, J. J., (1979), p. 28 y fig. 9 y 10.

¹⁷⁶⁵ Sánchez, R., (1967), p. 30. Turmo, I., (1969), p. 40.

¹⁷⁶⁶ Junquera, J. J., (1979), p. 28.

¹⁷⁶⁷ Turmo, I., (1969), p. 40. Véase Rodrigo Zarzosa, C., (1991), p. 111.

¹⁷⁶⁸ Sánchez, R., (1967), p. 30.

¹⁷⁶⁹ AAVV., *Voitures ,chevaux ...*, (2001), p. 38. Junquera, J. J., (1979), p. 28.

¹⁷⁷⁰ Turmo, I., (1969), pp. 39, 40.

¹⁷⁷¹ Junquera, J. J., (1979), p. 28 y fig. 7. Galán Domingo, E., (2005), p. 252. Galán Domingo, E., (2001 b), p. 230.

¹⁷⁷² Rodrigo Zarzosa, C., (1991), p. 111.

una berlina que en su día perteneció a los marqueses de San Adrián¹⁷⁷³. Fue realizada en el sur de Francia, a finales del siglo XVIII. Según Rodrigo Zarzosa, se construyó con el objetivo de que su propietario, don José María Magallón y Mencos, recibiera en él de manos del rey Carlos IV, el título de *Grande de primera clase*. En opinión de la misma autora, las pinturas de la caja de la berlina son atribuibles al taller de Watteau¹⁷⁷⁴.

En un segundo palacio navarro el de Güendulain¹⁷⁷⁵, se conserva otro carruaje del siglo XVIII, de delicadas líneas rococó, revestido de laca negra con decoración heráldica¹⁷⁷⁶. Y en el Palacio de Liria de Madrid se custodian otros dos coches probablemente de origen francés de la siguiente centuria¹⁷⁷⁷.

Acabaremos con las referencias a los vehículos franceses conservados en España, aludiendo a dos sillas de manos que podrían pertenecer a esta nacionalidad¹⁷⁷⁸. La primera de ellas, del siglo XVIII y estilo neoclásico se exhibe en la colección de las Cocheras del Rey de San Lorenzo de El Escorial. De laca de fondo dorado, presenta motivos estilo berain, mitológicos y heráldicos en distintos colores. Y en ambos laterales de la silla se insertan respectivamente las letras C y D en reservas mixtilíneas de color azul, probablemente en alusión a sus propietarios¹⁷⁷⁹ (fig. 21). La segunda silla se exhibe en el Palacio Güendulain de Pamplona, del mismo estilo y época que la anterior, se encuentra revestida de laca oscura con decoración heráldica y moldraje dorado¹⁷⁸⁰.

Otra tipología de objetos lacados franceses, cuya presencia en nuestro país merece ser mencionada, fueron los instrumentos musicales. Sin embargo las noticias obtenidas sobre ellos son muy escasas.

París fue, durante el siglo XVIII, un importante centro de elaboración instrumentos musicales, siendo la laca parte integrante de la decoración de muchas de ellas¹⁷⁸¹. Entre

¹⁷⁷³ Junquera, J.J, (1985), p. 434, p. 471, fig. 66. Esta berlina formó parte de la exposición *Doménico Scarlatti en España* que se celebró en Madrid en 1985. Véase AAVV., *Domenico Scarlatti en España. Catálogo general de las Exposiciones: Utopía y realidad en la arquitectura, Iconografía Musical. Salón y Corte, una nueva sensibilidad*. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música. Madrid, (1985).

¹⁷⁷⁴ Rodrigo Zarzosa, C., (1991), pp. 111, 112. Perales Díaz, J. A., “Los palacios de Tudela: Una nueva mirada sobre el patrimonio edificado de la ciudad”. *Revista de Humanidades. Cuadernos del Marqués de San Adrián*, (2009), nº 6, s/p. <http://www.bibliotecaspublicas.es/tudela/instalaciones.htm> (consulta de Abril de 2011). Galán Domingo, E, (2001), p. 229.

¹⁷⁷⁵ En la actualidad este palacio es un hotel.

¹⁷⁷⁶ <http://www.palacioguendulain.com/fotografias.php> (consulta de Marzo de 2010)

¹⁷⁷⁷ Información oral aportada por Lucio Marie. Mayo de 2012. Véase Cavestany, J., (1927), p. 67.

¹⁷⁷⁸ Ampliamos la información sobre las sillas de manos en general en el cap. V de esta tesis.

¹⁷⁷⁹ Véase AAVV., *¡Arre!*, (2005), s/p.

¹⁷⁸⁰ <http://www.palacioguendulain.com/fotografias.php> (consulta de Marzo de 2010).

¹⁷⁸¹ Huth, H., (1972), p. 98. Junquera, J. J., (1997), p. 14.

los importados en España no faltaron los clavicordios, como el parisino del duque del Infantado que aparece reseñado en el inventario de sus bienes de 1738¹⁷⁸².

Otro clavicordio a destacar del siglo XVIII fue el perteneciente al organista mayor de la capilla del rey Felipe V, don Diego Xarava que figura en la relación de obras que quedaron tras su muerte, redactada en 1716:

*...Mas otro Clavicordio de Francia de punta negra ymitado a charol con dibersas figuras y ramos que tiene una Vara menos dos dedos de ancho y tres baras menos terzia de largo con dos teclados y tres hordenes de Martinetes y Cuerdas Con Zerraduras, goznes y aldavillas de zerro dorado y su pie con ocho Columnas Salomonica con basas y capiteles y molduras doradas ymitado acharol...*¹⁷⁸³

Las arpas del país vecino también obtuvieron renombre en España. La cita de 1807 que transcribimos bajo estas líneas anuncia la venta de una de ellas. A juzgar por el contenido del aviso, fue elaborada por la famosa firma de fabricantes de arpas Cousineau, fundada por Georges Cousineau (1733-1804), arpista de María Antonieta¹⁷⁸⁴:

*...se halla de venta en la Librería de Don Juan Miguel Melquiond, calle de la Palma una magnífica harpa acharolada y dorada con todos los muelles y resortes del Arte hecha en París por el célebre Mr. Cousinot (sic) maestro instrumento de la Reyna, y es instrumento del mayor merito...*¹⁷⁸⁵

Cabe señalar que en la actualidad se conserva en el Museo Victoria & Albert de Londres un arpa lacada de esta firma, construida para dicha reina hacia 1785¹⁷⁸⁶. Otra de las mismas características, realizada para Josefina Bonaparte en 1807, se encuentra en el Palacio de la Malmaison de París¹⁷⁸⁷.

Por último indicar que en el Museu de la Música de Barcelona podemos contemplar un arpa de excelente calidad artística lacada en *vernís martin*, elaborada entre 1770 y 1778. Presenta la inscripción *Chaillot Num. 183* y también *P. C. Martin à París* en alusión a la famosa familia de lacadores¹⁷⁸⁸.

¹⁷⁸² AHPM. Prot. 14916. Fol. 249 rº. Año 1738. Cfr. Kenyon de Pascual, B., “Francisco Pérez Mirabal’s harpsichords and the early Spanish piano”. *Early Music* (1987), Vol. 5, p. 513, nota 19. Tomás, P., “La llegada del piano a España”. *Scherzo piano* (2004). Año 2, nº 2, p. 47.

¹⁷⁸³ AHPM. Prot. 11575. Fol. 35 vº.

¹⁷⁸⁴ A su muerte, se hizo cargo del negocio su hijo Jacques Georges Cousineau (1760-1824 c.).

¹⁷⁸⁵ *Diario mercantil de Cádiz*, 25 de Noviembre de 1807.

¹⁷⁸⁶ Nºs Inv: 8531-1863.

¹⁷⁸⁷ <http://www.palacepianos.com/portal/harps/18th-century-harp/15-rare-antique-harp-1782.html> 8 (consulta de Enero de 2012).

¹⁷⁸⁸ Nº Inv: 593. AAVV., *Museu de la Música I/Catàleg d’ instruments*. Ayto. de Barcelona. Barcelona, (1991), p. 32.

Finalmente, conviene añadir que la influencia de la laca francesa se dejó sentir en la nuestra, si bien no llegó a los niveles alcanzados por la británica. Un ejemplo de la imitación del *vernís martin* por parte de un artesano español lo tenemos en el siguiente anuncio de 1760:

*...En la calle de Ministriles en el Lavapies, inmediato a la casa de un Peynero, vive en un cuarto baxo Francisco Perez, que tiene habilidad para hacer los charoles à pulimento, para tableros de coches, y otras cosas a la moda de París, con la misma permanencia y duración que los que hace Martin ò Martein; pero con mucha conveniencia...*¹⁷⁸⁹

3.3.2 Italia

Esta sección se destina a la información obtenida acerca de las manufacturas de laca italiana que se introdujeron en nuestro país entre los siglos XVI y XIX. Dada la importancia que tuvo la laca en el país transalpino desde la primera centuria mencionada, es probable que ya existieran piezas de esta nacionalidad en España por tales fechas¹⁷⁹⁰. Contamos con algunos indicios al respecto, como la referencia a un arpa localizada en el *Libro de las cosas que están en el Tesoro de los Alcázares de Segovia* (1503-1511). Este instrumento podría haber pertenecido a la reina Juana I:

*...una harpa de madera barnizada de amarillo...*¹⁷⁹¹

La hipótesis planteada se debe a que, desde el siglo XVI, los instrumentos musicales, considerados como objetos suntuarios, se decoraron, no solo en la *Serenísima*, sino en otros lugares de Italia, con delicadas lacas inspiradas, en gran parte, en el arte de Asia Occidental¹⁷⁹². Ejemplo de ello sería el arpa romana de hacia 1581 que se conserva en la Galería Estense de Módena. Esta pieza se conoce con el nombre de arpa de Laura pues constituyó un encargo del duque Alfonso II de Este para su arpista de cámara Laura Peperara. Presenta una laca de vivos colores, dentro de reservas mixtilíneas, en un estilo en el que se combinan los motivos renacentistas con otros damasquinados cercano orientales¹⁷⁹³ (fig. 22). Sin embargo, conviene señalar que el documento segoviano es de inicios del siglo XVI, por lo que el arpa que se describe en él sería bastante más antigua que la de la Galería Estense.

Otro temprano ejemplo de una posible laca italiana presente en nuestro país, en este caso florentina lo tendríamos en la cita que transcribimos seguidamente procedente del

¹⁷⁸⁹ *Diario Noticioso Universal*, 4 de Enero de 1760.

¹⁷⁹⁰ Vease cap. I de esta tesis.

¹⁷⁹¹ AGS. PR. Caja 30. Doc. 6. (*Libro de las cosas que están en el tesoro de los Alcázares de Segovia*. Años 1503-1511).

¹⁷⁹² Bourne, J., (1984), p. 174. Vease cap. I de esta tesis.

¹⁷⁹³ Esta pieza se encuentra ejecutada en madera de arce, peral y pino. La estructura fue confeccionada en un taller romano de la órbita de Giovanni Battista Giacometti durante el año 1581. Su decoración, realizada entre 1587 y 1589, fue obra del artífice de Ferrara Giulio Marescotti, de Giuseppe Mazzuoli llamado el Bastarolo, del flamenco Orazio Lamberti y del dorador Giovan Battista Rosselli. Vease cap. I de esta tesis. <http://www.galleriaestense.org/opera/arpa-estense/> (consulta de Enero de 2011)

inventario *postmórtem* de Carlos V, redactado entre 1558 y 1559. Sin embargo, también pudiera ser que estuviésemos hablando de una espada asiática que se introdujo en España a través de la capital de la Toscana ya que, con el mismo término, se definen en este inventario otras armas de dicha procedencia:

*...Reçibesele mas en quenta otra espada de Florençia con tres canales hasta la punta con una guarniçion dorada y barniçada y la guarnicion tiene en el rremate de la cruz a cada canto un anillo y el puño de seda y plata y lado...*¹⁷⁹⁴

Las lacas italianas llegarían aquí, a través del tiempo, por los principales puertos de la Península Ibérica. La mayor parte de las noticias recabadas sobre esta cuestión se refiere a muebles y objetos domésticos de distinto tipo como el arca veneciana, que pudier ser lacada, de la siguiente anotación, extractada de una cédula de bienes de 1654:

*...una arca de pino Pintada de Benecia con su cerradura...*¹⁷⁹⁵

Es probable que durante los siglos XVII y XVIII no faltaran aquí los objetos lacados napolitanos, al ser Nápoles colonia española, y una de las principales exportadoras de bienes a la metrópoli, especialmente a la zona de Levante¹⁷⁹⁶. En numerosas ocasiones llegarían a través de los agentes de compra que proveían objetos suntuarios a los monarcas, como don Antonio Moresqui que prestaba esta clase de servicios a Carlos IV desde la ciudad de la Campania¹⁷⁹⁷.

Veamos dos documentos del siglo XVIII al respecto. En el primero de ellos la expresión *imitados a charol* indicaría que los soportes de los escritorios napolitanos descritos eran de laca occidental, probablemente de la misma nacionalidad que estos.

*...dos scriptorios de Nápoles iguales con pintura de lamina en cristales*¹⁷⁹⁸ *con siete gavetas cada uno con su puertecilla en medio de vara y quarta de alto y dos varas y quarta de largo con sus pies de pino imitados a charol...*¹⁷⁹⁹

La cita que se transcribe bajo estas líneas alude a dos peanas, probablemente lacadas, definidas con la singular expresión *color de charol*¹⁸⁰⁰:

*...Dos niños Jesús de escultura el uno hecho en Nápoles con sus Peanas la una Dorada y la otra dada de Color de Charol...*¹⁸⁰¹

¹⁷⁹⁴ AGS. CMC, 1ª ép. Leg. 1145. Checa, F., (2010). Vol. 1, p. 724.

¹⁷⁹⁵ AHPM. Prot. 25123. Fol. 75. rº. (*Inventario de bienes de doña Juana de Cordova y Aragón, duquesa de Sesa*. Año 1654).

¹⁷⁹⁶ Nadal, J., (2006), p. 99, nota 15.

¹⁷⁹⁷ Junquera, J. J., (1979), p. 18.

¹⁷⁹⁸ Se refiere a la técnica del *egломisé*, muy propia de los escritorios napolitanos desde el siglo XVII.

¹⁷⁹⁹ AHPM. Prot. 11565. Fol. 15 rº. (*Inventario de bienes de don Joseph de Noriega y Arrieta*. Año 1704).

¹⁸⁰⁰ Véase cap. II de esta tesis.

¹⁸⁰¹ AHPM. Prot. 14328. Fol. 296 vº. (*Carta de dote de don Florenceo Balero*. Año 1724).

En nuestro país no faltaron los carruajes italianos lacados. Isabel Turmo se refiere por ejemplo a su presencia aquí durante el siglo XVIII, junto a otros franceses¹⁸⁰². Por otro lado, Rodrigo Zarzosa hace referencia a una serie de estufas¹⁸⁰³ que se introdujeron en España desde Nápoles y Roma durante la misma época¹⁸⁰⁴. No obstante, ninguna de las autoras mencionadas especifica si los carruajes se encontraban lacados.

A continuación transcribimos una serie de anuncios de venta de vehículos total o parcialmente ejecutados en Italia, que figuran en rotativos madrileños de finales del siglo XVIII. La descripción de los mismos nos permite determinar que se encontraban lacados:

*...Quien quisiere comprar un forlon o coche, caxa y juego a la francesa de gala, vestido de terciopelo rizo carmesí, lo mismo el pescante, con 7 cristales, el charol y pintura de Roma...*¹⁸⁰⁵

*...Quien quisiese comprar un birlocho, hecho en Nápoles y trabajado con todo primor, con todas las guarniciones para el caballo correspondientes, con dos pares de ruedas para remudar; todo charolado...*¹⁸⁰⁶

*...En las cocheras del maestro de coches Juan Prat y Compañía que están en la calle de St. María, la vieja, hay uno [coche] de venta, forrado de blanco y carmesí, la caxa dorada y de charol, y el juego encarnado bastante ligero, con quatro guarniciones de tafílete, guarnecido de metales dorados hecho todo en Roma, y se dará con bastante equidad...*¹⁸⁰⁷

Por su parte, hemos hallado en la documentación un par de cuentas relativas a la reparación de un mismo carruaje cortesano lacado, en dos momentos cercanos en el tiempo y por parte de dos talleres distintos. La primera factura, del 2 de Diciembre de 1822, fue presentada por los maestros de coches Fernando Rodríguez y Thomas Normalie y la segunda, del 31 de Diciembre de 1822, por Julian Gállego:

*...por Boleta de 25 de nov^{re} ultimo Para el Coche de Lacre que vino de Roma...*¹⁸⁰⁸

...Cuenta de la obra que yo Dⁿ Julian Gallego. Artífice dorador charolista de las R^{es} Cav^{as} tengo echa de dorado y color en el Coche de Lacre que bino de Roma de S.M...En

¹⁸⁰² Turmo, I., (1969), p. 8.

¹⁸⁰³ Un tipo de carruaje de caja cerrada con cristales que surge en el siglo XVII. Rodrigo Zarzosa, C., (1991), p. 41.

¹⁸⁰⁴ Rodrigo Zarzosa, C., (1991), p. 41.

¹⁸⁰⁵ *Diario de Madrid*, 15 de Julio de 1789.

¹⁸⁰⁶ *Diario de Madrid*, 13 de Mayo de 1789.

¹⁸⁰⁷ *Diario de Madrid*, Viernes 4 de Marzo de 1791.

¹⁸⁰⁸ AGP. AG. Reales Caballerizas. Leg. 6030.

*dicho coche en la Caja, se pulimentaron los tableros, se cargaron de barniz se volvieron a pulimentar y bañar...*¹⁸⁰⁹

Según Turmo, esta berlina de laca, construida en Roma durante la segunda mitad del siglo XVIII, llegó a España en 1820. En su opinión perteneció a los reyes Carlos IV y María Luisa de Parma y fue tasada por Fernando Rodríguez valorándola en 48.000 reales. La autora afirma que la caja y el juego del carruaje eran de color "amaranto subido"¹⁸¹⁰. De ahí que podamos pensar, como ya se ha indicado en páginas anteriores, que aquí la palabra lacre tenga el significado de color rojo.

Entre los vehículos italianos que aún se conservan en nuestro país podemos destacar el construido en Bolonia en 1794 por el maestro carrocer local Simone Venturi para el conde Giuseppe Pallavicini. Este carruaje llegó al puerto de Barcelona desde Génova pocos años después de su ejecución y entró a formar parte de las pertenencias de Manuel Cayetano de Amat y Peguera, marqués de Castellbell (1777-1846)¹⁸¹¹, sobrino-nieto del célebre virrey del Perú Manuel de Amat y de Junyent (1707-1782)¹⁸¹². Su caja se encuentra en la actualidad revestida de placas de nácar. Es muy probable que esta superficie hubiera estado originalmente lacada, según la tónica de los vehículos de calidad del momento. Pero seguramente en este caso se prescindió del aparejo, con el fin de que el deslumbrante efecto tornasolado del nácar quedara a la vista bajo las capas de barniz. Sin embargo, desafortunadamente en la actualidad no existen prácticamente restos de la decoración original. El carruaje se conserva en la actualidad en el Palacio Falguera de San Feliu de Llobregat, propiedad del Ayuntamiento de dicha localidad¹⁸¹³ (fig. 23).

Otro coche italiano conservado en España, esta vez de propiedad particular, fue asimismo construido en Bolonia a finales del siglo XVIII y, como el anterior, llegó por vía marítima desde Génova, a Barcelona el 6 de Enero de 1802. Se trata de una espléndida carroza de color rojo con tallas doradas cuya caja se decora con pinturas

¹⁸⁰⁹ *Ibidem* nota anterior.

¹⁸¹⁰ Turmo, I., (1969), p. 37. Sánchez, R., (1967), p. 30. Sin embargo Cavestany afirma que este coche llamado *de Amaranto* fue obra de Fernando Durán y Francisco Rodríguez para la Casa Real. Cavestany, J., (1927), p. 67.

¹⁸¹¹ De acuerdo con el dietario de Rafael de Amat y de Cortada, barón de Malda, en el mes de Mayo de 1798, ya se encontraba el carruaje en el Palacio de la Virreina de la ciudad condal, propiedad del tío del marqués de Catellbell, Anton de Amat y de Rocabertí. Capsir, J., "El esplendor del carruaje italiano en el último cuarto del siglo XVIII" en AAVV., *Historia del Carruaje en España*. FCC y Cinterco. Madrid, (2005), pp. 222.

¹⁸¹² Esta circunstancia propició que en el entorno familiar de los Amat se alimentara la idea de que el vehículo era el mismo que el virrey había regalado a su amante la actriz limeña Miquita Villegas, más conocida como la Perricholi. Capsir, J., (2005), pp. 222. No obstante para Capsir esto no pasa de ser una leyenda, dado que el estilo neoclásico de este carruaje aún no estaba en boga durante los años en que el virrey mantuvo relaciones con la actriz. (Información oral aportada por Josep Capsir. Abril de 2015).

¹⁸¹³ Capsir, J., (2005), pp. 222- 225. Galán Domingo, E., (2005), pp. 252. Capsir, J., "La carrossa del marqués de Castellbell" en *Materials del Baix Llobregat*, (1998), nº 4, pp. 101-105. Véase asimismo Capsir, J., La carrossa del Marquès de Castellbell. Entre la història i la llegenda. *Consell Comarcal del Baix Llobregat/Ajuntament de Sant Feliu de Llobregat*, (2007).

mitológicas que representan escenas de La Ilíada. La autoría de estas pinturas corresponde a tres pintores boloñeses: Flaminio Minozzi (1735-1817), Vincenzo Martinelli (1737-1807) y Filippo Pedrini 1763-1856). Este carruaje se conserva en la actualidad en la residencia barcelonesa de su propietario: el marqués de Alfarrás¹⁸¹⁴.

Cabe señalar por último que en el Palacio Real de Madrid se custodia otro coche probablemente italiano, éste es del siglo XIX y consta de una caja de color rojizo con decoración heráldica y asuntos mitológicos¹⁸¹⁵.

Dentro del ámbito de los vehículos italianos, existen asimismo noticias referentes a la existencia de sillas de manos italianas lacadas en nuestro país¹⁸¹⁶. El profesor Junquera hace mención a una de ellas en cuya elaboración participó el pintor napolitano Francesco de Mura (1696-1780). En su opinión la adquirió en Turín don Juan Pablo de Azlor, duque de Villahermosa, embajador de España en la corte de Cerdeña. Parece ser que perteneció en su día a una colección particular de Madrid y es posible que en la actualidad se encuentre en posesión de uno de los descendientes del duque¹⁸¹⁷. Junquera relaciona esta pieza, cuyo exterior se encontraba lacado, sobre fondo de oro y con pintura figurativa, con otras dos, en su opinión probablemente realizadas por De Mura. La primera de las sillas se conserva en el Museo de Capodimonte de Nápoles¹⁸¹⁸, la segunda fue vendida en 1996 en Inglaterra¹⁸¹⁹.

Con respecto a los instrumentos musicales italianos lacados cabe indicar que son escasos los testimonios documentales que señalan su presencia en nuestro país a través del tiempo. A este respecto tan solo podemos reiterar la mención al arpa documentada en el siglo XVI y dos avisos de prensa de finales del siglo XVIII sobre salterios que pudieran ser lacados, ya que ésta era una de las técnicas preferidas para la decoración de los mismos. Sin embargo también era frecuente que se decoraran con pintura, este es el motivo por el que cuando en las fuentes escritas no se especifica la técnica empleada existan problemas de identificación.

¹⁸¹⁴ Capsir, J., (2005), pp. 223- 225. Capsir, J., *La carrozza del marqués d' Alfarrás*. Lluís Desvalls i Maristany. Barcelona, (2001).

¹⁸¹⁵ N° Inv PN: 10008009.

¹⁸¹⁶ Sobre las sillas de manos en general véase el cap.V de esta tesis.

¹⁸¹⁷ Junquera Mato, J. J. (1985), pp. 433, 434, 47, fig. 64. También Información oral aportada por Juan José Junquera. Julio de 2013. Esta silla se exhibió en la exposición *Domenico Scarlatti en España* que tuvo lugar en Madrid en 1985.

¹⁸¹⁸ N° Inv: 194. Junquera, J. J., (1985), p. 434. Honour, H., (1981), p. 332. Parece ser que la obra fue realizada para el matrimonio entre Fernando IV y María Carolina de Borbón. El museo fecha esta silla hacia 1770. <http://cir.campania.beniculturali.it/museodicapodimonte/itinerari-tematici/galleria-di-immagini/OA900341/?searchterm=portantina> (consulta de Septiembre de 2013)

¹⁸¹⁹ Junquera, J. J., (1985), p. 434. AAVV., *Earl of Rosenberg collection, Mentmore Towers. Mentmore*. Vol. 1. Sotheby's. Londres, (1977), n° 873, p. 275. Esta silla fue subastada en el Sotheby's de Nueva York en 1996, lote 172. <http://www.artfact.com/auction-lot/a-fine-neapolitan-ormolu-mounted,-vernis-martin-a-1-c-g2g8es635m> (consulta de Septiembre de 2013). Como dijimos en el capítulo I de esta tesis, otras dos sillas pintadas por este artífice se localizan en dos templos de la ciudad de Nápoles: la Iglesia de Santa María de los Ángeles y la de los Siete Dolores y una tercera lacada y dorada de 1750 en el Museo Chimei de Taiwán. <http://www.chimeimuseum.com/english/index.aspx> (consulta de Septiembre de 2013).

El salterio es un instrumento de cuerda pulsada o punteada que, en Italia se toca pulsándola con plectro, mientras que en otros países europeos se percute con varillas o martillos¹⁸²⁰. Aunque sus orígenes se remontan a la Edad Media, su uso resurge en el siglo XVIII. Se trataba de un instrumento doméstico, de carácter suntuario. Adopta forma trapezoidal y su número de cuerdas oscila entre los veintitrés y los treinta órdenes, adoptando los italianos como máximo veintiseis ó veintisiete órdenes de cuerdas¹⁸²¹ y entre dos y siete cuerdas cada uno de ellos¹⁸²². Las tablas armónicas tienen dos oídos u orificios, cubiertos con rosas o rosetones labrados y al menos dos puentes o elementos de madera, sobre los que pasan los órdenes de cuerdas que se ajustan en sus clavijas correspondientes¹⁸²³. Por lo general contaban con patas en forma de disco o bola¹⁸²⁴

También era habitual que se protegieran con un estuche o caja¹⁸²⁵. Según Kenyon de Pascual, los artífices que se ocupaban de la decoración de los salterios, tenían la oportunidad de demostrar su habilidad en la representación de flores y otros motivos en estos estuches¹⁸²⁶, sin comprometer el sonido del instrumento.

Como se ha dicho, en nuestro país se vendieron salterios italianos durante el siglo XVIII. Bajo estas líneas transcribimos dos anuncios que podrían referirse a instrumentos lacados¹⁸²⁷, aunque el contenido de los mismos no nos permite confirmar esta suposición:

*...Se vende un salterio de nueva invención, hecho en Milán por Antonio Bataglia, fabricante de salterios de todo genero; este está armado con cuerdas de tripa, y hace un sonido armonioso, quien quisiere comprarlo acuda a la calle de Amanuel...*¹⁸²⁸

¹⁸²⁰ También se construyeron salterios en Alemania y Francia, aunque de este último país son escasísimos los que aún se conservan. (Información oral aportada por Joan Pellisa, conservador del Museu de la Música de Barcelona. Enero de 2008).

¹⁸²¹ Kenyon de Pascual, B., (1985), pp. 311, 312. (Información oral aportada por Joan Pellisa. Enero de 2008).

¹⁸²² Kenyon de Pascual, B., (1985), p. 306.

¹⁸²³ Las "rosas" o "rosetones" son elementos con forma de rosa, realizados en pergamino, cartón o madera. Vázquez, E., "Salterio doble, 1750". *Boletín del Museo Nacional del Traje*. (2013), p. 4.

¹⁸²⁴ Kenyon de Pascual, B., (1985), p. 312.

¹⁸²⁵ Vázquez, E., (2013), p. 7.

¹⁸²⁶ Kenyon de Pascual, B., (1985), p. 312.

¹⁸²⁷ Kenyon de Pascual, B., (1987), p. 505.

¹⁸²⁸ *Diario de Madrid*, 28 de Septiembre de 1790. Cfr. Kenyon de Pascual, B., (1985). Vol. 8, nº 2, p. 319. Antonio Battaglia fue uno de los más famosos constructores de salterios italianos de mediados del siglo XVIII. Kenyon de Pascual, B., "Los salterios españoles del siglo XVIII. Ventas de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII". (Partes III-VIII). *Revista de Musicología*. (1985). Vol. 8, nº 2, p. 315.

*...En la calle de Santa María del Arco n. 15 qto. baxo, se vende un salterio con su caxa y pie hecho en Italia por uno de los mejores autores...*¹⁸²⁹

Esta última cita alude a un clavicordio de laca roja que aparece reseñado en el inventario de bienes de Bárbara de Braganza de 1758:

*...Un Clavicordio de Piano hecho en Florencia de zipres dado de color encarnado teclado de vox y ebano, con quarenta y nueve teclas, en pie torneado de aya, que esta en Aranjuez...*¹⁸³⁰

3.3.3 Alemania

Alemania fue otra de las naciones representativas en lo que se refiere a la exportación de laca a nuestro país, dentro de unas intensas relaciones comerciales de artes suntuarias establecidas entre ambos territorios desde el siglo XVII. Desde inicios de la centuria existieron estrechos vínculos mercantiles entre los puertos andaluces y alemanes, aunque el comercio decayó a inicios del siglo XVIII a raíz de la Guerra de Sucesión y de la piratería¹⁸³¹.

Fueron numerosos los comerciantes alemanes que suministraban género a la corte desde las mencionadas tiendas “de alemanes” establecidas en ciertas ciudades como Cádiz o Madrid. Una de ellas era la de Pedro Schropp en la calle de la Montera de Madrid. Este comerciante aparece citado en alguno de los apuntes que enunciamos más adelante. Otro famoso establecimiento madrileño “de alemanes” fue el de Celedonio de Haedo¹⁸³².

En cuanto a la tipología de piezas lacadas que llegaban de Alemania, contamos con información sobre importaciones de artes industriales, instrumentos musicales y carruajes. La siguiente cita se refiere a una caja procedente de un inventario de 1733:

*...Una cajeta de una tercia de largo poco mas, y mas de una quarta de ancho fingida de charol verde abronzado¹⁸³³ guarnecida toda de metal sobredorado con sus aldabas y cerradura de lo mismo echa en Alemania...*¹⁸³⁴

¹⁸²⁹ *Diario de Madrid*, 26 de Agosto de 1795.

¹⁸³⁰ AGS. GJ. Libro 402. Fol. 158 vº.

¹⁸³¹ Kenyon de Pascual, B., (1987), pp. 505, 512 nota 10. Kenyon de Pascual, B., Nobbs, CH., “Sevilla: Un importante centro español de construcción de claves y pianos de mediados del siglo XVIII”. *Revista de Musicología*. (1997). Vol. 20, nº 2, p. 853. Véase cap. V de esta tesis.

¹⁸³² Junquera, J. J., (1979), p. 19. Castellanos, C., (2002), p. 410. Junquera, J. J., (1997), p. 14. Jordán de Urries, J., (2009), pp. 65, 66. AAVV., *Carlos IV. Mecenas y coleccionista...*, (2009), p. 243. Ordóñez C., (2012), p. 23.

¹⁸³³ La expresión *verde abronzado* podría referirse a una decoración de venturina sobre una superficie de tonalidad verde.

¹⁸³⁴ AHPM. Prot. 14929. Fol. 74 rº. (*Inventario postmortem de don Joachin Ponze de León*. Año 1733).

En la anotación que transcribimos a continuación, se reseñan varios juguetes (coches, sillas de manos y fuentes en miniatura) lacados procedentes de Alemania para entretenimiento de los infantes de España. Fueron vendidos a la corte por Pedro Schropp entre los días 18 y 28 de Septiembre de 1790¹⁸³⁵:

*...Un Coche Doble a la Inglesa con resortes y maquinaria que anda por si mismo todo charolado de fino con sus figuras correspondientes...*¹⁸³⁶

*...Un coche de charol fino para camino con sus cavallos correspondientes...*¹⁸³⁷

*...Uno dicho [coche] mas pequeño de la misma calidad [charol]...*¹⁸³⁸

*...Uno otro [coche] algo maior del mismo charol que los de Arriva...*¹⁸³⁹

*...Una carroza Id. de Igual charol y mayor tamaño con dos cavallos...*¹⁸⁴⁰

*...Una otra [carroza] Id pero mayor...*¹⁸⁴¹

*...Otra [carroza] de charol Azul y flores de oro...*¹⁸⁴²

*...Otra [carroza] con quatro cavallos y charol liso de fino...*¹⁸⁴³

*...Una otra [carroza] Id mas grande del mismo charol...*¹⁸⁴⁴

*...Una Berlina a la Inglesa con sus cavallos y figuras correspondientes todo charolado de fino...*¹⁸⁴⁵

¹⁸³⁵ AGP. Reinados. Carlos IV. Casa. Leg. 126. (*Nota y cuenta de cinquenta y dos cajas en tres cajones grandes de generos de Alemania, los que se remitieron desde Alemania por la R^l Aduana de ordn a selladar a Madrid y se entregaron el 18 de Sep^{re} del crr.^{le} año en el R^l Palacio para la servidumbre de sus Altezas los ser.^{mos} señores Principe e Infantes cuio importte y clase es como sigue*). Véase Junquera, J., (1979), p. 55.

¹⁸³⁶ AGP. Reinados. Carlos IV. Casa. Leg. 126.

¹⁸³⁷ *Ibídem* nota anterior.

¹⁸³⁸ *Ibídem* nota anterior.

¹⁸³⁹ *Ibídem* nota anterior.

¹⁸⁴⁰ *Ibídem* nota anterior.

¹⁸⁴¹ *Ibídem* nota anterior.

¹⁸⁴² *Ibídem* nota anterior.

¹⁸⁴³ *Ibídem* nota anterior.

¹⁸⁴⁴ *Ibídem* nota anterior.

¹⁸⁴⁵ *Ibídem* nota anterior.

...Una silla de manos con sus figuras todo de Charol...¹⁸⁴⁶

...Una otra [silla de manos] mas grande del mismo charol y figura...¹⁸⁴⁷

...Una fuente... acharolada...¹⁸⁴⁸

...Una otra [fuente] Doble de la misma clase y charol...¹⁸⁴⁹

Con respecto a los instrumentos musicales alemanes lacados contamos con escasa información fideligna en las fuentes escritas, puesto que si bien existen noticias por ejemplo en la prensa madrileña de la venta de claves alemanes, junto a otros italianos o flamencos, desconocemos la técnica decorativa que presentaban muchos de ellos. No es este el caso del siguiente anuncio del año 1789 de la venta de un instrumento fabricado en Hamburgo en el que se indica claramente cómo estaba decorado:

...En la calle de Alcalá casa n.º 7 qto. segundo frente de la Aduana, se vende un clave hecho en Hamburgo, el qual tiene 5 registros que son dos de clave, uno de espineta, uno de arpa y uno de contrabajos, el teclado embutido, y todo el bien tratado con pinturas de charol a la chinesca...¹⁸⁵⁰

Para Kenyon de Pascual, el clave descrito podría asemejarse a los de los Hass, una conocida familia alemana de constructores de clavicordios que regentaba un taller en Hamburgo¹⁸⁵¹.

Por su parte, en el Museu de la Música de Barcelona se conserva un clavicémbalo lacado en azul y blanco del siglo XVIII originario de la misma ciudad¹⁸⁵² que presenta dos inscripciones. La primera de ellas en tinta oscura indica su autoría, lugar y fecha de ejecución: *Christian Zell/ Hamburg 1737*. La segunda inscripción, realizada a lápiz por un restaurador del siglo XX reza así: *Reparat par Francesc Soler 1934, Barcelona*, un dato que indica que este instrumento se encontraba ya en España en dicha fecha¹⁸⁵³.

¹⁸⁴⁶ *Ibidem* nota anterior.

¹⁸⁴⁷ *Ibidem* nota anterior.

¹⁸⁴⁸ *Ibidem* nota anterior.

¹⁸⁴⁹ *Ibidem* nota anterior.

¹⁸⁵⁰ *Diario de Madrid*, 5 de Octubre de 1789. Cfr. Kenyon de Pascual, B., "Diego Fernández Caparrós y sus instrumentos" en AAVV., *Claves y pianos españoles: interpretación y repertorio hasta 1830*. Actas del I y II Symposium Internacional "Diego Fernández" de música de tecla española. Instituto de estudios almerienses. Vera / Mojácar, (2003), p. 103, nota 8.

¹⁸⁵¹ Kenyon de Pascual, B., "Sales of Harpischords, clavichords and similar instruments in Madrid in the second half of the eighteenth century". *Research Chronicle of the Royal Musical Association*, (1982 b), nº 18, p. 69, p. 81, nota 58.

¹⁸⁵² N° Inv: 418.

¹⁸⁵³ Tendremos oportunidad de estudiar más a fondo este objeto en el apéndice I de esta tesis (pieza nº 19 del apéndice I A). Vease Kenyon de Pascual, B., (1987). p. 512, nota 10. Parece ser que en 1974, este instrumento estuvo custodiado años atrás en el conservatorio de música de Barcelona. Boalch, D., *Makers of the harpsichord and clavichord 1440-1840*, Clarendon Press. Oxford, (1974), p. 191.

El famoso artífice Christian Zell, pertenecía al taller de Hamburgo de los Zell, uno de los tres más importantes de la ciudad, junto a los de las familias Fleischer y Hass¹⁸⁵⁴. Se desconocen las vías de entrada de éste y otros cordófonos alemanes de este tipo custodiados en el museo de la ciudad condal. Pero es evidente que los instrumentos de esta escuela debieron circular por España en el siglo XVIII ya que existe constancia de la enorme influencia que los claves alemanes ejercieron, al menos en su diseño, sobre los españoles. De hecho la forma de doble curva germana (típica del taller Zell, así como de otro constructor de claves berlinés denominado Michael Mietke), influye en la escuela andaluza de claves y pianos hasta el punto de que llega a ser algo que caracteriza a los instrumentos realizados en esta región de España, como aquellos de Pérez Mirabal¹⁸⁵⁵. Además, la mayor parte de los instrumentos de esta escuela estaban lacados, por lo es posible que también hubieran influido en este aspecto en los españoles.

3.3.4 Países Bajos

En cuanto a las noticias sobre la presencia histórica de la producción de laca flamenca en España, éstas se localizan exclusivamente en fuentes del siglo XVIII. Un testimonio de ello lo constituye la siguiente mención a un instrumento que se cita en el inventario de la reina Bárbara de Braganza del año 1758: Se trataría de un clavicémbalo y no de un clavicordio como se indica en la cita, ya que los teclados de los primeros eran los que se tocaban con púas realizadas con plumas de ave, mientras que los clavicordios se tecleaban con agujas o púas metálicas.

*...Otro [clavicordio] hecho en Flandes dado de Charol obscuro con tres ordenes de Cuerdas para plumas teclado de ebano y hueso en pie torneado de aia...*¹⁸⁵⁶

A continuación transcribimos una serie de citas relativas a varios juguetes fabricados en Spa, ciudad situada en la actual Bélgica en la que, como ya se ha dicho, existía desde el siglo XVII un relevante centro productor de laca¹⁸⁵⁷. Los artículos que figuran en ellas fueron adquiridos en la tienda madrileña "de alemanes" de Pedro Schropp sita en la calle Montera, el 22 de Enero de 1791, para diversión de los príncipes e infantes españoles:

*...Un tocador de charol completo para niña con su mesa y cajas de Spa...*¹⁸⁵⁸

*...Un tocador de charol fino para niña con todas sus cajas correspondientes de Spa...*¹⁸⁵⁹

¹⁸⁵⁴ Huth, H., (1972), p. 63. Kenyon de Pascual, B., y Nobbs, Ch., (1997), nº 2, p. 853.

¹⁸⁵⁵ Kenyon de Pascual, B., (1987), pp. 505, 512, nota 10. Kenyon de Pascual, B., y Nobbs, Ch., (1997), p. 853.

¹⁸⁵⁶ AGS. GJ. Libro 402. Fol. 158 vº.

¹⁸⁵⁷ Huth, H., (1972), p. 66.

¹⁸⁵⁸ AGP. Reinados. Carlos IV. Casa. Leg. 127¹. (*Cuentas y generos de Alemania y juguetes que ha entregado para diversión de los ser.^{mos} s.^{er} Principe e Infantes*).

¹⁸⁵⁹ *Ibídem* nota anterior.

...Una escribanía completa de charol de Spa...¹⁸⁶⁰

...Un juego de bolos de charol con su estuche...¹⁸⁶¹

Como ya se ha dicho, las cajas de pequeñas dimensiones de laca sobre cartón piedra cuyas tapas se revestían de grabados son características de Spa, aunque fueron imitadas en toda Europa. Varias de ellas se localizan en distintas colecciones privadas y públicas españolas, como las que se citan en el apéndice IA de esta tesis¹⁸⁶².

4. LA PRODUCCIÓN HISPANOAMERICANA EN ESPAÑA

En las siguientes páginas aludiremos a la presencia en nuestro país a través del tiempo de estas manufacturas americanas. Sin embargo, dado que su impacto aquí fue mucho menor que el de las lacas chinas y japonesas, el espacio que le dedicaremos será asimismo considerablemente inferior.

1 El Maque

Se hará referencia exclusivamente a la laca mexicana pues es la más conocida del continente americano y la que mayor repercusión tuvo en la nuestra. En la actualidad el término más empleado para definirla es maque.

Las lacas mexicanas fueron bien acogidas en España desde el siglo XVI. En un primer momento, al igual que el resto de los objetos suntuarios americanos, se consideraban artículos exóticos, rarezas dignas de ocupar un lugar destacado en los gabinetes de curiosidades de la realeza y de convertirse en regalos diplomáticos para ocasiones señaladas. Sin embargo, con el tiempo se fueron adaptando al gusto europeo, llegando a ser apreciadas por su carácter decorativo y a su vez funcional¹⁸⁶³.

Como se ha dicho, las lacas procedentes de Nueva España a menudo son definidas como *de Indias*, así como *de las Indias de Castilla*¹⁸⁶⁴, *de las Indias occidentales* o simplemente *de India*. Ya hemos visto en páginas anteriores como no siempre serán americanas aquellas descritas con la primera de las expresiones enunciada, toda vez que también podían denominarse de esta manera las piezas asiáticas.

Con frecuencia, las descripciones de los artículos americanos lacados que figuran en la documentación resultan ser escuetas e imprecisas, faltando referencias geográficas claras y concretas, por lo que éstos se confunden fácilmente con los asiáticos. La ausencia de estas indicaciones se debería en parte, como ya se ha reiterado en otros

¹⁸⁶⁰ *Ibidem* nota anterior.

¹⁸⁶¹ *Ibidem* nota anterior.

¹⁸⁶² Piezas nº 20 a, b y c .

¹⁸⁶³ Montes, F., (2009), p. 207.

¹⁸⁶⁴ Como se ha dicho, esta última expresión se contrapone a la de *indias de Portugal* empleada para referirse a los territorios portugueses en Asia o bien a Brasil. Véase Serrera, J. M., (1984), p. 439. También Aguiló, M. P., (2008), p. 19.

lugares de esta tesis, a que en el pasado no resultaba sencillo determinar el origen de muchas de las manufacturas que llegaban a la Península a través de Nueva España¹⁸⁶⁵. Además, cabe recordar que no eran pocas las lacas lejano orientales que se transformaban en el virreinato con fines mercantiles a base de distinto tipo de aderezos, fundamentalmente plata¹⁸⁶⁶ y piedras preciosas, antes de introducirse aquí, lo que contribuía a generar mayor confusión a la hora de su identificación.

En todo caso, desde el siglo XVI, los inventarios reales dan buena prueba de la existencia de piezas lacadas que fueron ejecutadas en el continente americano, a pesar de las dificultades para individualizarlas en un texto concreto.

El emperador Carlos V consiguió formar una sustanciosa colección de artículos americanos¹⁸⁶⁷ y en su inventario de 1558 - 1559, entre las numerosas joyas, indumentaria, objetos naturales y otras curiosidades del Nuevo Mundo, ya se recogen dos espadas que podrían haber estado decoradas con laca:

*...Cargueseles mas una espada de barniçes leonado (sic) con daga y talabate de lo mismo y sus cuchillos y las baynas de terciopelo leonado...*¹⁸⁶⁸

*...Reçibesele mas en quenta otra espada de barniçes leonada con daga y hierros de talabarte de lo mismo y su cuchillo y punçon dorados los cabos como la guarnición...*¹⁸⁶⁹

Pero es posible indicar que, unos años antes, en una relación de 1539 de los bienes pertenecientes a la emperatriz Isabel de Portugal, ya se describe una escribanía de asiento que pudiera haber sido de laca americana por la referencia a unos personajes indios representados en ella:

*...Una escribania de asiento de la china negra y pintada por de fuera de muchas figuras de yndios guarnecida con cantoneras y goznes cerradura y llave y una aldaba en lo alto todo de plata y dentro de ella un tintero y salvadera de plata que pessaron seis onças y siete ochabas y media metida en una funda de terciopelo negro forrada en tafetan amarillo tassado en Diez y seis dus^o...*¹⁸⁷⁰

¹⁸⁶⁵ Conviene tener en cuenta que la mayor parte de los productos de ultramar llegaban por esta vía.

¹⁸⁶⁶ Sin embargo, no hay que olvidar que las lacas asiáticas también se podían redecorar con este material una vez introducidas en nuestro país.

¹⁸⁶⁷ Véase Aguiló, M. P., (1990), p. 118. Cabello, P., "Los inventario de objetos incas pertenecientes a Carlos V". Estudio de la colección, traducción y transcripción de los documentos". *Anales del Museo de América*, (1994), nº 2.

¹⁸⁶⁸ AGS. CMC. 1ª ép. Leg. 1145. Checa, F., "El emperador Carlos V: inventarios, bienes y colecciones" en AAVV., *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*. Dirigido por Fernando Checa. Fernando Villaverde ediciones, (2010). Vol. 1, p. 721.

¹⁸⁶⁹ AGS. CMC. 1ª ép. Leg. 1145. Checa, F., (2010). Vol. 1, p. 723.

¹⁸⁷⁰ AGS. CSR. Leg. 67-3. Fol. 181 vº. (*Inventario de las ropas y alhajas de la S^{ra} Emperatriz*. Año 1539)

Por su parte, entre las numerosas pertenencias exóticas de Felipe II, existían piezas lacadas fabricadas en el continente americano¹⁸⁷¹, conseguidas en gran medida a partir de los envíos de virreyes y gobernadores, aunque también mediante compras en almonedas¹⁸⁷². A nuestro juicio, el contador, parcialmente lacado, de la anotación que transcribimos a continuación del inventario del monarca redactado entre 1598 y 1607, podría ser americano a juzgar por la descripción que se hace de él. De hecho, la combinación entre madera vista, marfil y maque no era inusual en Nueva España:

*...Un escritorio contador de ébano, con listas de marfil y cinco cajones pequeños, que entran y salen; y uno grande que muestran dos, y una portezuela en el medio; y al un lado un cajón, que es escribanía, y en él un tintero y una salvadera y una cajuela para ostias de marfil y un estuche con dos compases; y este cajón tiene debajo un apartamiento para tener papel. Los cajones de dentro son de brasil y la delantera labrada de marfil, laqueada de colorado, con algunas cosillas de nácar; tiene de largo vara y cuarta y de alto una tercia; metido en una caja, cubierta de cuero bayo y forrada de bayeta verde, y aldabas de hierro plateado. Tasado en seiscientos reales....*¹⁸⁷³

También podía ser mexicana, dado su colorido variopinto, la bandeja de la cita del mismo inventario que recogemos bajo estas líneas:

*...Item una bandeja redonda pequeña con tapador, laqueada de negro y amarillo y colorado con algunas rayas de verde, la cual se carga por añadida y resulta de los 18 pliegos agujereados...*¹⁸⁷⁴

Las trece bateas de la siguiente anotación presente en la misma relación de bienes de Felipe II podrían ser novohispanas, a juzgar por la referencia a su elevado tamaño. Como ya se ha señalado, las bateas eran artículos característicos de este territorio, habitualmente de mayores dimensiones que las bandejas europeas u orientales, fueron usadas en nuestro continente desde finales del siglo XVI:

*...Treze bandejas grandes, de la India, un poco unas mayores que otras, de hechura de platos, el suelo llano; laqueadas de negro y por lo alto doradas, de ramos, troncos, pájaros, hojas y animales, la más pequeña de ellas rompida. Tasadas a cincuenta reales cada una...*¹⁸⁷⁵

Las bandejas de las tres citas que se exponen a continuación, presentes en el mismo inventario, podrían ser americanas a juzgar por su soporte de calabaza, un material muy empleado en dicho continente:

¹⁸⁷¹ A pesar de que el contenido de este inventario ha sido exhaustivamente estudiado, aún son controvertidas las opiniones acerca del origen de muchas de las piezas procedentes de ultramar.

¹⁸⁷² Aguiló, M. P., (1990), p. 118.

¹⁸⁷³ Sánchez Cantón, F. J., (1956-1959). Vol. 2, nº 4473, p. 286.

¹⁸⁷⁴ Sánchez Cantón, F. J., (1956-1959). Vol. 2, nº 4.514, p. 290.

¹⁸⁷⁵ Sánchez Cantón, F. J., (1956- 1959). Vol. 2, nº 4.508, p. 290.

...Tres bandejas de cascós de calabaza quebradas, pintadas de diversos colores, de siete dozavos de diámetro. Tasadas a ocho reales cada una...¹⁸⁷⁶

...Otra bandeja sana del mismo tamaño y hechura que las de arriba. Tasada en doce reales...¹⁸⁷⁷

...Otras dos bandejas como las dichas, sanas. Tasadas cada una a catorce reales...¹⁸⁷⁸

Con respecto al coleccionismo americano de Felipe III, si bien son de notar las referencias, por parte de algunos autores, a la escasez de obras de este continente que éste parecía poseer¹⁸⁷⁹, no se puede decir lo mismo de Felipe IV. De hecho es sabido que en el palacio del Buen Retiro, a instancias del conde de Castrillo y por orden del Conde Duque¹⁸⁸⁰, se acumularon grandes tesoros americanos entre los cuales, sin duda, no faltarían las lacas. Sin embargo, son mínimos los ejemplares coloniales que se conservan en la actualidad procedentes de esta colección real, así como de aquellas pertenecientes a los monarcas anteriores. Este hecho podría relacionarse con la circunstancia apuntada por Aguiló de que Velazquez, en su calidad de aposentador del Alcazar y del Buen Retiro, declarara en su día pasadas de moda todas las curiosidades de los camarines exóticos en favor de las galerías de pinturas¹⁸⁸¹, lo que constituiría un motivo para que fueran destruidas numerosas piezas novohispanas. De hecho, es escaso lo que se refleja en el inventario de bienes de Carlos II, redactado entre 1701 y 1702, de todo aquél patrimonio colonial¹⁸⁸².

Por lo que se refiere a la nobleza y a la alta burguesía, muy pronto despuntan en España los coleccionistas pertenecientes a estos estamentos sociales que atesoran rarezas americanas, que incluían piezas de laca, junto a lujosos artículos asiáticos¹⁸⁸³.

Podemos transcribir en este sentido tres referencias al mismo número de objetos lacados, considerados mexicanos por Juan Miguel Serrera, que figuran en el *Libro de cuentas* del Palacio de los duques de Medina Sidonia de Sanlúcar de Barrameda, redactado entre 1568 y 1586¹⁸⁸⁴. Elisa Vargaslugo coincide con Serrera en relación a la procedencia de estas obras. Para la historiadora se realizaron con el objetivo de mostrar

¹⁸⁷⁶ Sánchez Cantón, F. J., (1956- 1959). Vol. 2, nº 5.093, p. 384.

¹⁸⁷⁷ Sánchez Cantón, F. J., (1956- 1959). Vol. 2, nº 5.094, p. 384.

¹⁸⁷⁸ Sánchez Cantón, F. J., (1956- 1959). Vol. 2, nº 5.095, p. 384.

¹⁸⁷⁹ Aguiló, M. P., (1990), p. 119.

¹⁸⁸⁰ *Ibidem* nota anterior.

¹⁸⁸¹ *Ibidem* nota anterior.

¹⁸⁸² Aguiló, M. P., (1990), p. 119. Véase cap. II de esta tesis.

¹⁸⁸³ Aguiló, M. P., (1990), p. 119. Sobre el envío de objetos prehispánicos de México a España véase Serrera, J. M., y Torre Villar, E., "El arte prehispánico y sus primeros críticos europeos" en *Homenaje a Rafael García Granados*, INAH, México, (1960), pp. 259-318. También Pérez Carrillo, S., y Rodríguez de Tembleque, C., (2003), p. 31. Véase asimismo Montes, F., (2009).

¹⁸⁸⁴ Serrera, J. M., (1984), pp. 438 - 450. Véase Aguiló, M. P., (1990), p. 120.

a sus destinatarios la habilidad de los artesanos indios que trabajaban en el virreinato¹⁸⁸⁵. Las dos primeras anotaciones se refieren a una mesa y un peso a juego, ya citados en páginas anteriores, a los cuales otros autores les atribuyen un origen asiático¹⁸⁸⁶:

*...una mesa de la Yndia que era de la emperatriz pintada de oro y negro con muchas figuras de hombres a cavallo e arboles con pies de una armadura pintada de oro e negro que tiene de largo vara e sesma y de ancho una vara metida en una caxa pintada de verde...*¹⁸⁸⁷

*...Un peso de la Yndia que era de la emperatriz de seys pieças de maderá pintadas de oro e negro con hombres a cavallo e a pie con sus valaças de açofar...*¹⁸⁸⁸

Serrera considera posible que las escenas de guerra, que se representan en estos dos objetos aludieran a la propia conquista de México¹⁸⁸⁹. A su parecer ambos artículos constituyeron regalos de la emperatriz Isabel de Portugal a los duques de Medina Sidonia, y en especial a la duquesa, con la que mantenía una estrecha relación por los servicios prestados desde su llegada a España en 1526. En su opinión fueron a su vez presentes que Hernán Cortés envió a Carlos V¹⁸⁹⁰. No cabe duda de que, tanto la mesa como el peso pertenecieron en su día a la reina consorte, ya que ambas piezas se reseñan en su inventario de bienes de 1539:

*...una mesa de la china de la yndia toda de unos personajes e de negro tasarónla en catorze d^{os}...*¹⁸⁹¹

*...un pesso de la china de la yndia metido en una caja larga con un pesso dos balanças...*¹⁸⁹²

El último apunte del inventario de los duques de Medina Sidonia extractado por Serrera alude a una mesa sorprendentemente decorada con lo que parece un trampantojo de alimentos, vajilla y cubiertos. Según Serrera, fue mandada desde México por el marqués del Valle de Oaxaca a la condesa de Niebla, madre del duque de Medina Sidonia y se recibió en Sanlúcar de Barrameda en 1565. Considera este autor que la escena representada en ella muestra la aceptación que tuvo en Nueva España la cultura

¹⁸⁸⁵ Vargaslugo, E., “El arte novohispano trasladado a España” en AAVV., México en el mundo de las colecciones de Arte. Nueva España I. Grupo Azabache. Sevilla. (1994), p. 3.

¹⁸⁸⁶ Aguiló., M. P., (1990), p. 130. Redondo García, M. J., (1999), p. 232. Kawamura, Y., (2003 b), p. 216.

¹⁸⁸⁷ Serrera, M., (1984), p. 449.

¹⁸⁸⁸ Serrera, M., (1984), p. 449.

¹⁸⁹⁰ Serrera, J. M., (1984), pp. 438, 439.

¹⁸⁹¹ AGS. CSR. Leg. 67-3. Fol. 181 vº. (*Inventario de las ropas y alhajas de la S^{ra} Emperatriz*).

¹⁸⁹² *Ibíd*em nota anterior.

manierista¹⁸⁹³:

*...Otra mesa de las Yndias de Castilla pintada de verde e amarillo y colorado con dos platos a los lados con dos cuchillos e fructas e dos estancos con pescados tiene de largo cinco cuartas y de ancho vara menos octava...*¹⁸⁹⁴

Otra relación de bienes en la que aparecen objetos que podrían ser de laca americana es la del duque de Lerma redactada en el año 1671¹⁸⁹⁵. La arqueta que se describe en el siguiente apunte, extractado por Cervera Vera, podría ser de esta nacionalidad, a juzgar por su ornamentación florida, característica de varios centros de producción novohispanos. También las guarniciones de plata, como las de la cita, se aplicaban con asiduidad en las lacas mexicanas más ricas:

*...una arquilla de la India, barnizada de negro con flores coloradas, con cerraduras, cantoneras y aldaboncillos de plata y pies de garras de águila; de menos de palmo...*¹⁸⁹⁶

Durante los siglos XVII y XVIII las lacas del virreinato se fueron adaptando a las necesidades domésticas y suntuarias de la metrópoli y, a su vez se iban contaminando estilísticamente de elementos propiamente europeos, principalmente españoles y británicos, que se añadían a los orientales. Estos artículos abarcaban una amplia variedad de tipologías: azafates, bateas, jícaras, papeleras o escritorios, biombos, tocadores, arcas, arquetas, etc.

Como se apuntó en el capítulo II de esta tesis, si bien el término maque se emplea en el virreinato desde el siglo XVI, en España no se ha localizado hasta el siglo XVIII. En ambos casos generalmente se emplea como sinónimo de cualquier clase de laca. Sin embargo, la cita de 1758, que se transcribe bajo estas líneas podría ser la excepción que confirma la regla, ya que es posible que en ella se hubiera pretendido establecer una distinción entre las cajas de laca mexicana definidas con el nombre maque y las correspondientes a otro tipo de técnica de lacado descritas como de charol:

*...Seis Cajas las dos de Charol; una de Concha¹⁸⁹⁷ y nacar¹⁸⁹⁸, y las otras tres de maque llenas de tantos de nacar para Juego...*¹⁸⁹⁹

¹⁸⁹³ Serrera, J. M., (1984), pp. 440, 450. Esta mesa también es considerada mexicana por María Paz Aguiló. Aguiló, M. P., (1990), p. 131.

¹⁸⁹⁴ Serrera, M., (1984), p. 450.

¹⁸⁹⁵ Cervera Vera, L., *Bienes muebles en el Palacio Ducal de Lerma*, Año 1671. Valencia, (1967).

¹⁸⁹⁶ Cervera Vera, L., (1967 a), n° 640, p. 127. (Inventario 3).

¹⁸⁹⁷ Aquí la palabra concha es sinónimo de Carey.

¹⁸⁹⁸ Esta caja, realizada a base de Carey y nácar, respondería a la técnica del mobiliario enconchado americano, muy frecuente en Perú, que no debe confundirse con la pintura de enconchados que se estudia en esta tesis.

¹⁸⁹⁹ AGS. GJ. Libro 402. Fol. 71 v.

Los escritorios novohispanos del siglo XVIII en los que se hibridaban rasgos españoles, británicos y orientales tuvieron gran favor en España. Quizá el siguiente anuncio se refiriera a dos de ellos por la expresión *Maque de Indias*:

*...en el quarto principal, casas de Don Juan Rubio, se ha abierto una Almoneda, donde se halla un Biombo, hecho en China, de ocho ojas, muy especial: 2 Papeleras de Maque de Indias...*¹⁹⁰⁰

En otro orden de cosas, la arbitrariedad en el uso del lenguaje a la hora de definir este tipo de manufacturas queda una vez más patente ante la comparación entre este anuncio y una segunda versión del mismo de un año anterior que transcribimos bajo estas líneas: De hecho, la expresión *charol de Indias* en alusión al biombo anunciado del primer aviso es sustituida por *hecho en China* y la frase *de charol* referida a las papeleras se reemplaza ahora por *maque de Indias*:

*...en casa de Don Juan Rubio, al quarto principal, se vende un Biombo de ocho hojas de charol de Indias; asimismo dos Papeleras, también de charol...*¹⁹⁰¹

Tras la lectura de las dos citas podríamos considerar que el biombo era de *urushi* y las papeleras de laca mexicana.

En el siguiente ejemplo de 1758, procedente del Archivo de Protocolos de Sevilla y aportado por Frago García es el término *batea* lo que nos hace suponer que el objeto descrito procede de América. Merece la pena recordar además que en Andalucía abundaron las artes suntuarias novohispanas, dados los intensos contactos existentes entre esta región y el continente americano desde el siglo XVI, a través de la nao de Acapulco. Esta *batea* se define con el término *maque*, muy empleado en el sur de España como sinónimo de cualquier tipo de laca, tal y como vimos en el capítulo I de esta tesis:

*...una batea pequeña, de maque, viexa...*¹⁹⁰²

Las piezas descritas en los apuntes de los siglos XVII y XVIII que se transcriben bajo estas líneas podrían corresponder asimismo a bateas mexicanas. En el primer caso, en alusión a su tamaño, en el segundo a los motivos florales. Recordemos que la decoración floral era propia de ciertos talleres novohispanos como el de las cuatro flores de Pátzcuaro¹⁹⁰³. El colorido y tamaño de la última de las piezas descritas también podría indicar su pertenencia a esta categoría de objetos:

*...una bandeja de las Yndias grande...*¹⁹⁰⁴

¹⁹⁰⁰ *Diario noticioso, curioso, erudito y comercial público y económico*, 8 de Marzo de 1759.

¹⁹⁰¹ *Diario noticioso, curioso, erudito y comercial público y económico*, 6 de Marzo de 1758.

¹⁹⁰² Frago García, J. A., (1997), p. 114.

¹⁹⁰³ Véase cap. I de esta tesis.

¹⁹⁰⁴ AHPM. Prot. 9073. Fol. 175 rº. (*Inventario de los bienes que pertenecieron a la princesa Margarita de Savoya, duquesa de Mantua*. Año 1655).

...una bandeja de charol de indias con flores...¹⁹⁰⁵

...otra [bandeja] algo maior pintada con colores¹⁹⁰⁶

A continuación se exponen otros ejemplos de obras reflejadas en la documentación española del siglo XVIII que podrían ser americanas, atendiendo a su tipología y a la decoración. Las siguientes citas se refieren, casi con toda seguridad, a *almohadillas o almohadas* mexicanas, unos costureros en forma de caja alargada con cubierta acolchada a los cuales nos hemos referido en capítulos precedentes¹⁹⁰⁷.

...Una Almoadilla de charol...¹⁹⁰⁸

Una Almohada de charol negro para labor, con una Almohadilla verde galoneada de oro, y dentro una Cagita con varios Instrumentos de tinta...¹⁹⁰⁹

...Una almoadilla de charol negro de India...¹⁹¹⁰

Por su parte, atendiendo a la descripción del mueble de la siguiente cita, éste podría tratarse de uno de los clásicos escritorios mexicanos compuestos de tres cuerpos: uno de los cuales consistía en una escribanía:

...Una Papelera con su Escrivania, puerta en medio, nueve Navetas, pies, y Cajon, excudo, y Cerradura todo de Charol, fondo blanco matizado de varias figuras y ramos de Colores de papel cortado...¹⁹¹¹

Los biombo mexicanos lacados a imitación de los orientales tuvieron gran favor en España, en los siglos XVII y XVIII. Como se ha dicho, con frecuencia se destinaban a los estrados y se denominaban de estrado o rodastrados¹⁹¹².

La descripción del biombo de la referencia que se transcribe a continuación, procedente del inventario de bienes de don Agustín de Daza del 17 de Febrero de 1678, con su

¹⁹⁰⁵ AHPM. Prot. 17821. S/Fol. (Inventario de los bienes de doña María del Padre Eterno Varona y Rozas, condesa de Valdeparayso. Año 1755).

¹⁹⁰⁶ AHPM. Prot. 13984. Fol. 636. Cfr. Barrio Moya, J. L., (1999), pp. 629-647.

¹⁹⁰⁷ AAVV., *Guía Breve. Museo Bello y González...*, (2010), p. 140. Véase cap. I de esta tesis.

¹⁹⁰⁸ AHPM. Prot. 17287. Fol. 15 vº. (Inventario y tasación de bienes de la duquesa viuda de la Mirandola. Año 1750).

¹⁹⁰⁹ AGS. GJ. Libro 402. F. 70 v. (Inventario de los bienes de Bárbara de Braganza. Año 1758).

¹⁹¹⁰ AHPM. Prot. 15427. S/Fol. (Inventario de bienes de doña Bernarda Sarmiento de Valladares y Guzmán, duquesa de Arnisco, marquesa de Valladares. Año 1752).

¹⁹¹¹ AGP. San Ildefonso. Caja 13568. (*Inventario General de Pinturas, Muebles y otras Alhajas de la Reina Ntra. S.^{ra} q^e tiene en el Palacio del R.^l Sitio de San Ildephonso, ejecutado de orden del Rey Nuestro señor en el año de 1746*).

¹⁹¹² Véase cap. I de esta tesis.

reverso de color blanco y negro, nos permite suponer que alude a un biombo novohispano, principalmente porque el color blanco era imposible de conseguir en esta época con el *urushi*. Creemos que la expresión *estofado de oro* se refiere a los motivos dorados presentes en él:

*...Un biombo de las Indias pintado de diferentes figuras y otras cosas estofado de oro con ocho ojás y por una parte de blanco y negro...*¹⁹¹³

Los biombos de las siguientes citas del año 1734, pertenecientes a la colección madrileña de doña Juana de la Zerda y Aragón, duquesa de Albuquerque podrían ser asimismo novohispanos¹⁹¹⁴:

*...Otro [biombo de charol] para estrado de seis ojás de cinco cuartas de alto dorado y matizado de colores con sus cantoneras de Bronce...*¹⁹¹⁵

*...Otro [biombo] también para estrado con las mismas seis ojás y del propio Jenero y tamaño...*¹⁹¹⁶

Las camas de maque mexicano de cabecero ricamente decorado, al estilo de las levantinas fueron asimismo bien acogidas en nuestro país. Un ejemplo de ello podría constituirlo la siguiente mención de 1793 tomada por Frago Gracia del Archivo de Protocolos de Sevilla:

*...una cama con dos banquillos de madera de cinco tablas, todo nuevo, de pino de Flandes, en ciento y ochenta reales vellón, con su cartón y de covesera monos dorados y maqueados...*¹⁹¹⁷

La voz americana jícara fue muy común en España como sinónimo de taza de loza y así como de las mexicanas ejecutadas con el fruto de la guira. Quizá las jicaras que se describen a continuación, de finales del siglo XVII y del siguiente respectivamente, fueran de laca mexicana, aunque no existe certeza absoluta de ello.

*...Seis Jicaras de charol con sus asas doradas...*¹⁹¹⁸

*...Diez Jicaras de Charol, color de Concha...*¹⁹¹⁹

¹⁹¹³ AHPM. Prot. 8181. Fol. 887 v °.

¹⁹¹⁴ Estas obras fueron tasadas por el maestro charolista Antonio Hurtado. Véase apéndice II de esta tesis.

¹⁹¹⁵ AHPM. Prot. 15854. S/Fol.

¹⁹¹⁶ *Ibidem* nota anterior.

¹⁹¹⁷ Frago Gracia, J. A., (1997), p. 114.

¹⁹¹⁸ AHPM. Prot. 13966. Fol. 1. (Relación de bienes de doña Juana Sánchez. Año 1696).

¹⁹¹⁹ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13568. (*Inventario General de Pinturas, Muebles y otras Alhajas de la Reina Ntra. S.^{ra} q^e tiene en el Palaciodel R.^l. Sitio de San Ildephonso, ejecutado de orden del Rey Nuestro señor en el año de 1746*).

...*Nuebe tazas del proprio Charol á Conchadas*...¹⁹²⁰

Las expresiones *color de concha* y *a conchadas* de las anotaciones antedichas parecen referirse a la presencia de nácar en las tazas enunciadas. De hecho en el siglo XVIII, el nombre concha servía para denominar tanto al nácar como al carey¹⁹²¹. No descartamos sin embargo que la primera frase aluda a un fondo de laca realizado a imitación del carey.

Por último se recoge la siguiente cita referida a una caja de inicios del siglo XIX destinada a contener las fichas de un juego de mesa, uno de los entretenimientos preferidos del momento en Europa:

...*Una caja acharolada de Yndias con quatro cajitas pequeñas con fichas de Nacar*
...¹⁹²²

La anotación se extraxta del inventario y tasación de los bienes que quedaron por fallecimiento de María de la Concepción Guzmán, marquesa de Astorga y condesa de Altamira del año 1804. No somos capaces de asegurar la procedencia del artículo descrito debido a que estas cajas, cuyo uso proliferó entre la sociedad europea de los siglos XVIII y XIX, se realizaron tanto en Asia como en el virreinato, para la exportación.

Entre las obras de laca mexicana que conservamos en España se encuentran varias bateas del siglo XVIII en el Museo de América de Madrid. Proceden de distintos centros de producción y en su decoración se combinan los asuntos autóctonos con otros inspirados en las estampas españolas de la época. Al menos diez de ellas fueron realizadas en Patzcuaro¹⁹²³, entre las cuales se encuentra una del famoso taller de lacado de José Manuel de la Cerda¹⁹²⁴ y otras del taller de los temas mitológicos¹⁹²⁵ (fig. 24) y del de las cuatro flores¹⁹²⁶. Del taller de Uruapan se conservan seis¹⁹²⁷, dos del de Peribán¹⁹²⁸ y una de Olinalá¹⁹²⁹. En el museo también se localiza una arqueta de este

¹⁹²⁰ *Ibidem* nota anterior.

¹⁹²¹ Covarrubias, S., (1611), (Ed. cons. Altafulla, 2003), pp. 346, 823. *Diccionario de Autoridades* (1729) <http://web.frl.es/DA.html> *Diccionario de Autoridades* (1734) <http://web.frl.es/DA.html>

¹⁹²² AHPM. Prot. 22255. S/Fol. . (Inventario de bienes de María de la Concepción Guzmán. Año 1804).

¹⁹²³ N^{os} Inv: 06915, 06916, 06917, 06918, 06919, 06921, 06923, 06926, 06928 y 06929.

¹⁹²⁴ N^o Inv: 06917.

¹⁹²⁵ N^o Inv: 06915.

¹⁹²⁶ N^{os} Inv: 06916, 06919 y 06921.

¹⁹²⁷ N^{os} Inv: 06924, 06925, 06930, 06931, 06933 y 06934.

¹⁹²⁸ N^{os} Inv: 06920 y 069 22. Pérez Carrillo, S., (1987), p. 38.

¹⁹²⁹ N^o Inv: 06932.

último taller¹⁹³⁰ y una artesa para amasar harina de la misma centuria¹⁹³¹. Por su parte, en el Museo Nacional de Artes Decorativas se custodia otra arqueta con la técnica del rayado de la escuela de Olinalá¹⁹³².

También son dignos de mención dos arcones de extraordinaria calidad conservados en el Monasterio de Las Descalzas de Madrid. Presentan cubierta semicircular y herrajes de hierro y se encuentran revestidos de una delicada y abigarrada decoración pictórica criolla muy colorista a base de figuras humanas y distinto tipo de fauna y flora¹⁹³³. Otros dos arcones mexicanos pueden contemplarse en el Convento de Las Concepcionistas de Agreda en Soria¹⁹³⁴.

Finalmente, antes de introducirnos en el asunto de los enconchados, cabe hacer alusión a la berlina de gala de laca de fondo dorado de finales del siglo XVIII que se conservaba en el Museo de Carruajes de Madrid. Según Eduardo Galán este vehículo fue construido en México y adquirido por Palacio en 1816 a los herederos del marqués de Branchiforte, virrey de este país y no regalado a Carlos IV en vida del marqués como afirman otras fuentes bibliográficas precedentes¹⁹³⁵.

4. 2 Los enconchados

Estas obras se encuentran entre las más notables que desde Nueva España atravesaron nuestras fronteras desde el siglo XVI¹⁹³⁶. En las fuentes de época a menudo se describen como tablas, por lo que pueden llegar a confundirse con cuadros. Según García Saíz las tablas de enconchados se importaban sueltas con el fin de que pudieran colgarse de las paredes, emplearse como respaldo de asientos, etc¹⁹³⁷. Así, lo más probable es que las dos siguientes referencias a una serie de tablas, tasadas por Lorenzo Tassi en dos inventarios de una misma dama de la nobleza de 1737 y 1738 respectivamente, aludan a enconchados:

*...Por Lorenzo Tarsis treinta y seis tablitas con sus marcos redondos dorados las doze de Charol...*¹⁹³⁸

¹⁹³⁰ N° Inv: 06673

¹⁹³¹ N° Inv: 06676.

¹⁹³² N° Inv: CE04099.

¹⁹³³ N°s Inv: 00612072 y 00612073.

¹⁹³⁴ Pérez Carrillo, S., Rodríguez Tembleque, C., (2003), p. 36.

¹⁹³⁵ Galán Domingo, E., (2001), p. 231. Sánchez, R., (1967). Turmo, I., (1969), pp. 20, 39. Véase cap. I de esta tesis.

¹⁹³⁶ Como se ha venido reiterando a lo largo de esta tesis, varios años después de que iniciáramos la redacción de esta tesis, determinados especialistas en enconchados consideraron que estas obras no eran lacas. Sin embargo, hemos optado por no excluirlas de nuestro trabajo por su similitud tecnológica y estética con ellas.

¹⁹³⁷ García Saíz, C., (1999), p. 5, p. 34, nota 17.

¹⁹³⁸ AHPM. Prot. 14916. 143 vº. (Inventario de doña María Teresa de los Ríos y Zapata, duquesa del Infantado y de Pastrana. Año 1737).

*...Doce tablitas pintadas de charol con sus marcos dorad^{os} redondos de las treinta y seis tasadas de la casa de Arganda en veintiuno de Junio de 1737 por Lorenzo Tassi en 110 r^{es} que corresponden al^s dh^{as} doce tablitas según su calidad...*¹⁹³⁹

Estas obras tuvieron gran aceptación en España, y desde el siglo XVI y engrosaron las colecciones de reyes y nobles. En nuestra opinión, los enconchados pudieron incluso haber formado parte de la decoración de los gabinetes de lacas españoles. Como veremos en el apéndice III de esta tesis, es posible que este tipo de obras se hubieran incluido en el proyecto de Carlier para la decoración de dos estancias del Alcázar de Madrid a inicios del siglo XVIII¹⁹⁴⁰.

Para Serrera la descripción de la siguiente cita, procecente del inventario de los duques de Medina Sidonia del año 1568, corresponde a una mesa enconchada:

*...Otra mesa de las Yndias de quatro piezas que cada una tiene de ancho media vara y de largo una toda sembrada de unas pieças chicas cuadradas de vydrío quajado negro e colorado e a las espaldas una pintura de negro y amarillo syn bancos la qual envio de Méjico el marqués del Valle...*¹⁹⁴¹

En opinión del citado autor, esta mesa, realizada hacia 1568, se habría enviado desde México por el marqués del Valle de Oaxaca. Para Serrera la descripción de las piezas que recubrían la parte superior del tablero de la mesa como de vidrio se debería al hecho de que el redactor del inventario no conocía la técnica de los enconchados.

Al parecer, según indica Serrera en esta relación de bienes se señala, en interpolación al margen de la cita, que de la mesa se hicieron dos bufetes en 1574. A este respecto deseamos señalar que, existen referencias a posibles bufetes de enconchados, tanto en la historiografía como en las fuentes documentales. Además, no eran inusuales en España las transformaciones de mesas plegables en bufetes, a los que se añadían patas y fiadores. Un tipo de intervención de la que ya tenemos noticias en el siglo XVI, como la que protagonizó un artífice conocido como Diego Trueno, a la que nos hemos referido en el capítulo I de esta tesis y sobre la que volveremos en el apéndice II.

Con respecto a los bufetes de enconchados, Gustavo Curiel alude a una mesa *pintada con embutidos de concha y travesaños de fierro* o fiadores, presente en el inventario de 1695 de una dama de la alta sociedad mexicana, que podría responder a esta tipología¹⁹⁴².

Por su parte, no sería descaminado suponer que el bufete que se describe en el inventario de Carlos II de 1701 y 1703 como de *luzes de nacar* estuviera realizado con técnica de los enconchados:

¹⁹³⁹ AHPM. Prot. 14916. 177 r^o-v^o. (Inventario de doña María Teresa de los Ríos y Zapata, duquesa del Infantado y de Pastrana. Año 1738).

¹⁹⁴⁰ Véase apéndice III de esta tesis.

¹⁹⁴¹ Serrera, J. M., (1984), pp. 444, 445. Para Aguiló esta mesa estaba realizada realmente a base de teselas de vidrio. Aguilo, M. P., (1999), p. 131.

¹⁹⁴² Curiel, G., (2000), p. 78.

*...Tres bufetes los dos de estrado y el otro de luzes de nacar, pintados tasados los dos de estrado a cuarenta Doblonos Cada Uno; y el de luzes en veinte haçen Cien Doblonos...*¹⁹⁴³

Y, en un cargo de las alhajas de la furrierra del palacio mencionado que le fueron entregadas al aposentador don Luis de Valdés el 4 de Octubre de 1706 figuran tres mesas de estrado que podrían presentar una decoración de enconchados y quizá correspondieran a las de la cita anterior del inventario de Carlos II:

*...Mas tres bufetillos de estrado de charol y nácar...*¹⁹⁴⁴

El ejemplo más emblemático de enconchados en nuestro país lo constituye la serie que le fue regalada a Carlos II en 1698. Se compone de veinticuatro tablas en las que se representa la conquista de México por Hernán Cortés¹⁹⁴⁵, inspirada en la obra clásica de Bernal del Castillo¹⁹⁴⁶. Estas piezas fueron realizadas en México y muy pronto enviadas a España. De hecho ya figuran en el inventario *postmórtem* de Carlos II de inicios del siglo XVIII¹⁹⁴⁷:

*...Yttem Veintte Y quatro tablas pequeñas que pueden seruir de respaldo o Biombo Uajo de estrado de charol embutido de nacares...*¹⁹⁴⁸

Las tablas de la cita, que podrían utilizarse, según se sugiere en ella, como respaldo de un asiento o de una cama, o bien para la ejecución de un biombo de estrado, aparecen asimismo documentadas en el inventario general de las pinturas, alhajas y muebles del Palacio de San Ildefonso del año 1774¹⁹⁴⁹:

*...Veinte y quatro Tableros de tres p^s y medio de largo, por dos de ancho, que representa la conquista de mexico, hecha por Hernán Cortés; expresando en cada una los sucesos, con sus rotulos encima, guarnecidas las fig.^s y adornos de varios colores y madre de Perla; estos se hallan en la Galeria de los Idolos...*¹⁹⁵⁰

¹⁹⁴³ Fernández Bayton, G., (1975), Vol. I, p. 152.

¹⁹⁴⁴ AGP. Reinados. Felipe V. Leg. 209¹. Se señala en interpolación al margen que de los tres bufetes dos se instalaron en el cuarto del Príncipe de Asturias y el tercero y en la bóveda del jardín de la reina.

¹⁹⁴⁵ Alfonso Mola, M., y Martínez Shaw, C., (2003), p. 18. Lavalle Cobo, T., (2003) p. 214.

¹⁹⁴⁶ Martínez de Redo, M., (1988), p. 82.

¹⁹⁴⁷ Montes, F., (2009), p. 209. En relación a este argumento véase también apéndice III de esta tesis.

¹⁹⁴⁸ Fernández Bayton, G., (1975). Vol. 1, p. 152, n° 127. Soledad García Fernández parece dar a entender que estas tablas eran de laca oriental. García Fernández, M. S., (2003), p. 338. También lo hace así María Paz Aguiló. Aguiló, M. P., (1990), p. 132. Véase apéndice III de esta tesis.

¹⁹⁴⁹ Ciertos autores afirman que estas tablas pertenecieron en su día a Isabel de Farnesio. García Fernández, M. S., (2003), p. 344, nota 5.

¹⁹⁵⁰ AGP. REG. Libro 266.

En 1776, Carlos III envía estos enconchados al madrileño Gabinete de Historia Natural, el actual Museo del Prado. De ahí pasan al Museo Nacional de Arqueología y después al Museo de América de Madrid, donde se encuentran ahora¹⁹⁵¹. La serie realizada por los especialistas mexicanos Miguel y Juan González comprende cincuenta episodios sobre la conquista de México¹⁹⁵². Estas obras han sido estudiadas en profundidad por Concepción García Saíz¹⁹⁵³.

En el mismo museo se conservan a en la actualidad otra serie de enconchados, doce de las cuales parecen corresponder a idéntico número de tablas que se reseñan en la relación de bienes de Carlos II de la siguiente manera:

*...Doze tablas de charol enbutidas (sic) de nacares en que ay misterios de la Vida de nuestra Señora...*¹⁹⁵⁴

Por su parte, en el inventario de Mariana de Neoburgo de 1741 se describen dos biombos que podrían haber estado realizados según la técnica de los enconchados:

*...dos Biombos charol y nácar con pintura fina...*¹⁹⁵⁵

Pero a los enconchados no solo tuvieron acceso los reyes y nobles de la metrópoli, sino que también llegó a poseerlos la burguesía acaudalada como doña Agustina de Santos, una *mercera de lencería* de la calle Postas de Madrid en cuyo inventario *postmórtem* del año 1709 figuran seis de ellos:

*...seis pinturas de Yndias, de diferentes santos con sus marcos enbutidas (sic) de nacar las dos yguales de bara y quarta de ancho y una de alto, y las otras algo mas pequeñas tasadas a trescientos R^l cada una importan mill y ochocientos R^l...*¹⁹⁵⁶

¹⁹⁵¹ N^{os} Inv: 00101- 00124. Véase García Saíz, C., (1999), pp. 5, 10 y 11.

¹⁹⁵² Consúltase Alfonso Mola, M., y Martínez Shaw, C., (2003), pp. 88, 89 y 90. Ocaña, S., (2008), pp. 139, 146. <http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/gonzalez-miguel/> (consulta de Agosto de 2011).

¹⁹⁵³ Véase García Saíz, M. C., *La pintura colonial en el Museo de América. II. Los enconchados*, Madrid, (1980), p.1. García Saíz, M. C., “La conquista de México por Hernán Cortés: una iconografía al servicio de los intereses encontrados de criollos y peninsulares” en Actas del Congreso Internacional Llerena, Extremadura y América. Llerena, (1994), pp. 213-222. García Saíz, M. C., “La conquista militar y los enconchados: las peculiaridades de un patrocinio indiano”, en AAVV., *Los pinceles de la Historia: el origen del reino de Nueva España, 1680-1750*. Cat. Exp. Instituto Nacional de Bellas Artes. México, (1999 a), pp. 108-141. García Saíz, M. C., “Mitra” en AAVV., *Los siglos de Oro en los virreinos de America, 1550-1700*, Cat. Exp. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V. Madrid, (1999 b), pp. 384-389. Consúltase asimismo Colomar Albajar, M. A., (2003, pp. 96-98.

¹⁹⁵⁴ N^o Inv: 00170-00181. Véase Fernández Bayton, G., (1975). Vol I, n^o 126, p. 152. García Saíz, C., pp. 2 y 3. (Información oral aportada por Concepción García Saíz. Febrero de 2010). Véase apéndice III de esta tesis.

¹⁹⁵⁵ AGP. Reinados. Felipe V. Leg. 269. Exp 1. Según Lavallo Cobo estos biombos fueron heredados por Isabel de Farnesio. Lavallo Cobo, T., (2003), p. 212. Cfr. Aguiló, M. P., (2005), p. 529 y Ocaña, S., (2008), p. 132.

Otro ejemplo de enconchados que formaron parte del ajuar doméstico de personas pertenecientes al estamento de la burguesía lo encontramos en el inventario de bienes de doña Bernarda Sarmiento redactado un año después que el de la cita anterior:

*..un Redondel de charol...con marco dorado con una batalla figurada de Indias...*¹⁹⁵⁷

Con respecto a los enconchados conservados en el Museo de América, además de las seis tablas mencionadas de la conquista de México¹⁹⁵⁸, podemos mencionar otras que se han ido adquiriendo con el tiempo. En primer lugar seis tablas con el mismo argumento y otras ocho con escenas de la Virgen que cuentan con marcos elaborados con idéntica técnica que la tabla que enmarcan, dos de las cuales han pasado a formar parte de la colección del museo recientemente¹⁹⁵⁹. También se hallan en el museo veinticuatro enconchados de la Vida de Cristo¹⁹⁶⁰, otro de la Vida de Valvanera¹⁹⁶¹, cuatro Vírgenes de Guadalupe¹⁹⁶², una tabla de la Aparición de la Virgen y el Niño a San Francisco¹⁹⁶³ (fig. 25), otro enconchado sobre la Vida de San Francisco Javier¹⁹⁶⁴, un San José con el Niño¹⁹⁶⁵, una Alegoría del Atlas¹⁹⁶⁶, la Virgen de la Redonda¹⁹⁶⁷, un tondo de San Francisco Javier¹⁹⁶⁸, un San Ignacio de Loyola¹⁹⁶⁹ y una última tabla en la que se representa la escena de San Isidro y el milagro de la fuente¹⁹⁷⁰.

¹⁹⁵⁶ AHPM. Prot. 14157. Fol 1125 vº -1126 rº. (*Quenta Partición y división de Vienes que han quedado por Muerte de Dª Agustina de Santos vezina que fue desta Villa de Madrid*, 14 de Abril de 1709). De la tasación de estas piezas se encargó el pintor Antonio Corvoysier, conocido como tasador de colecciones madrileñas durante el primer cuarto del siglo XVIII. Véase Barrio Moya. Barrio Moya, J. L., "Seis enconchados mexicanos en un inventario madrileño de 1709". *Archivo español de Arte*. CSIC. (1994), Vol. 67, nº 268, p. 414.

¹⁹⁵⁷ AHPM. Prot 5427. S/Fol. (Inventario de bienes de doña Bernarda Sarmiento. Año1752).

¹⁹⁵⁸ N°s Inv: 00125-00130. Esta serie fue adquirida en 1905 por el Museo Arqueológico Nacional, después se instaló en el Museo de América.

¹⁹⁵⁹ N°s Inv: 00131-00136, 2011/04/01 y 2011/04/02

¹⁹⁶⁰ N°s Inv: 00137-00160.

¹⁹⁶¹ N° Inv: 00161.

¹⁹⁶² N°s Inv: 00162-00165.

¹⁹⁶³ N° Inv: 00166.

¹⁹⁶⁴ N° Inv: 00167.

¹⁹⁶⁵ N° Inv: 00168.

¹⁹⁶⁶ N° Inv: 00169.

¹⁹⁶⁷ N°s Inv: 1986/03/01.

¹⁹⁶⁸ N° Inv: 00167.

¹⁹⁶⁹ N°s Inv: 1986/05/01.

¹⁹⁷⁰ N°s Inv 1988/04/01. Rivas, E., (2002), p. 148.

Por su parte en el Museo Catedralicio - Diocesano de León se conserva una tabla de enconchados de finales del siglo XVII en la que se representa a la Virgen de Guadalupe¹⁹⁷¹. Finalmente, en el Convento de las Descalzas de Madrid existen otras dos con el tema San José y el Niño¹⁹⁷² y una Inmaculada Concepción¹⁹⁷³.

¹⁹⁷¹ Ocaña, S., (2008), pp. 115, 146.

¹⁹⁷² N° Inv PN: 00612072.

¹⁹⁷³ N° Inv PN: 00612073.

CAPÍTULO IV. EL CHAROL ESPAÑOL

CAPÍTULO IV. EL CHAROL ESPAÑOL

1. INTRODUCCIÓN

La laca española podía recibir varias denominaciones siendo charol una de las más comunes, aunque, tal y como hemos visto en el capítulo II de esta tesis, esta acepción valía para designar cualquier tipo de laca.

Con esta técnica se confeccionaron, al igual que en el resto de Europa, un amplio abanico de obras; principalmente mobiliario y otras artes industriales, carruajes e instrumentos musicales. También se recurrió a ella para la ejecución de revestimientos parietales. Sirvió asimismo para decorar manufacturas de uso personal como los abanicos o las sombrillas, útiles de aseo o de maquillaje, objetos de índole científica, etc.

La producción española coincidía con la europea en los objetivos pretendidos -emular el aspecto de las apreciadas y demandadas lacas orientales- así como en los métodos e ingredientes empleados con dicho fin.

Es posible afirmar que la laca española se configura con elementos prestados de los distintos territorios con los que nuestro país entra en contacto. El resultado de ello son piezas de fuerte personalidad en las que, a menudo, se combinan hábilmente rasgos heterogéneos procedentes de diferentes territorios geográficos. Sin embargo, el carácter incipiente del estudio de esta producción en la presente tesis nos impide por el momento determinar hasta qué punto pesa en ella la influencia extremo oriental, descubrir si constituyeron su primigenia fuente de inspiración o si debemos aceptar que fue la moda internacional por las chinerías en las artes decorativas lo que impulsó a nuestros artífices a dedicarse a este arte, por medio de interpretaciones de otras lacas, principalmente inglesas.

Con respecto al mobiliario y los instrumentos musicales, al igual que en el resto de Europa, la decoración era, por lo general, de carácter manifiestamente oriental, aunque otras veces se recurría a motivos de tipo local o a otros más en concordancia con las tendencias artísticas que se iban sucediendo en Europa. A veces se fundían varios estilos en una misma obra. Y con frecuencia, al igual que en Portugal y en algunas zonas del sur de Italia, los patrones decorativos se caracterizaban por su carácter ingenuo y por ser escasamente fieles en lo que a la interpretación de lo oriental se refiere.

Sin embargo, en lo que concierne a los carruajes, normalmente las chinerías se reducían a ciertos detalles decorativos, teniendo mayor entidad las pinturas de carácter occidental o la decoración heráldica, según las épocas. Asimismo eran habituales los fondos carentes de ornamentación de distintos colores o bien dorados.

En cuanto a la tonalidad de las lacas españolas, se utilizaba frecuentemente el color rojo, por influencia del *japanning*, aunque también era frecuente el negro, el azul o el verde. En este aspecto el ámbito de los carruajes es excepcional, aquí la diversidad de colores utilizados llegó a ser casi ilimitada, sobre todo en el siglo XIX y las denominaciones a las que se recurría para definirlos eran de lo más variopintas. De este modo había coches color "café", "flor de romero", "verde oliva", "yema de huevo", etc.

La técnica del *arte povera*, se empleaba con asiduidad en el mobiliario, los instrumentos musicales y los revestimientos murales. Asimismo eran habituales los procedimientos mixtos de pintura y laca, como en Portugal.

En lo que se refiere a los aspectos tecnológicos, estas manufacturas, como las europeas, se suelen componer de uno o varios aparejos a base principalmente de carbonato o sulfato cálcico, siendo aquí más frecuente el empleo de esta última sustancia. Sobre el aparejo se confeccionaba el fondo de la laca que podía realizarse a base de capas pictóricas o estratos de barniz. Sucesivamente se procedía a aplicar un número determinado de capas de barnices coloreados o transparentes que se iban puliendo antes de aplicar la siguiente. Finalmente se pulía esmeradamente la superficie resultante mediante distintos sistemas y con diferente tipo de materiales. Gracias a todo este proceso se conseguían superficies que imitaban la textura y apariencia de las lacas orientales. Por su parte, los motivos decorativos, a menudo suspendidos entre los distintos estratos de barniz, podían ejecutarse con pintura, panes o polvo metálico u otro tipo de materiales, como el nácar o el papel. Sin embargo, como se ha venido diciendo, los métodos variaban en función de las distintas tipologías, de los diferentes soportes, etc.¹⁹⁷⁴.

A juzgar, tanto por los datos obtenidos de las fuentes escritas como de los estudios directos, es posible afirmar que el nivel de calidad de la laca española era desigual, existiendo por una parte artículos exquisitamente ejecutados por notables artistas, junto a otros menos elaborados pero que a menudo suplen en originalidad lo que les falta en perfección. Y en estos aspectos la laca española coincide asimismo con la europea. De hecho, a los trabajos de inferior calidad también dedican atención los tratados¹⁹⁷⁵. Sin embargo, desconocemos los motivos por los que nuestros productos nunca llegaron a alcanzar la popularidad que lograron algunos de sus equivalentes europeos como el *verniss martin* en Francia, el *japanning* en Inglaterra o la *laca veneciana*¹⁹⁷⁶.

Al hilo de esta cuestión conviene señalar el papel que desempeñaron los aficionados en el arte de la laca, cuyo trabajo fue impulsado en muchas ocasiones por los propios profesionales mediante las recetas a ellos destinadas, a pesar de que simultáneamente se les criticara por la competencia desleal que ejercían.

Un ejemplo de laca de escasa calidad podría intuirse de la descripción de las mesas con patas cabriolé que se citan a continuación, en virtud de la expresión *pintura ordinaria*:

...*Dos mesas de madera con su cajón cada una y pies de cabra*¹⁹⁷⁷ *acharoladas pintura ordinaria*...¹⁹⁷⁸

¹⁹⁷⁴ Más adelante se expondrá un método de lacado de carruajes contemporáneo que nos da una idea aproximada de las técnicas del pasado en este ámbito.

¹⁹⁷⁵ Así por ejemplo, si se deseaba agilizar el trabajo podía reducirse el tiempo empleado en el pulimento final de las superficies. Con ello éstas eran menos bellas y brillantes pero el coste de las obras era más asequible.

¹⁹⁷⁶ Véase cap. I de esta tesis.

¹⁹⁷⁷ Durante los siglos XVIII y XIX, la definición española "pies de cabra" alude a las patas cabriolé independientemente de la forma de su pie, a diferencia de Francia, donde se establece una distinción entre

La definición de la bandeja de la siguiente anotación podría indicar asimismo que el nivel de ejecución de su revestimiento de laca no era elevado.

*...Una Bandeja Mediana de Charol encarnado ordinario...*¹⁹⁷⁹

No obstante, en el caso de los carruajes las diferencias cualitativas entre unas piezas y otras no eran tan acusadas. Creemos que ello se debe, en gran parte, a la importante función protectora contra los agentes externos y, a la vez representativa que ejercían los revestimientos lacados:

Cabe señalar que en nuestro país existen contadas obras de laca que pueden ser identificadas como españolas. Ello se debe a que, como se ha dicho en capítulos precedentes, las superficies de las distintas lacas europeas no suelen distinguirse fácilmente entre sí a simple vista. De ahí que, en muchos casos, sea necesario fijar la nacionalidad de una obra, a través de sus rasgos formales y estilísticos o bien de la tipología a que pertenece. Más complicado aún resulta llegar a determinar su procedencia geográfica concreta dentro del territorio español.

Es posible afirmar, sin embargo, que los carruajes españoles lacados no responden a muchas de las características que definen al resto de los objetos lacados, algo que podrá comprobarse en el espacio que posteriormente dedicaremos a su estudio.

En cuanto a los orígenes cronológicos de esta producción española, por el momento contamos con escasos datos significativos que nos permitan establecer con seguridad a partir de qué momento se inició su desarrollo. Sin embargo, gracias a la información extraída de las fuentes consultadas, sabemos de su existencia en el siglo XVII y quizá incluso durante la segunda mitad de siglo XVI, tal y como afirma Juan José Junquera:

*...El lacre, jaque o betún de china o de la India de Portugal ya se imitaba en España en el siglo XVI...*¹⁹⁸⁰

A pesar de la escasez de aportaciones documentales al respecto suponemos, con el profesor Junquera, que la imitación de la laca extremo oriental podría remontarse en nuestro país a la centuria mencionada, debido a que por entonces ya existían intensas relaciones comerciales entre la Península Ibérica y el continente asiático¹⁹⁸¹. Circunstancia que habría proporcionado a los artesanos españoles un contexto favorable para aprovechar la oportunidad de copiar los admirados objetos chinos y japoneses. Sin

pieds de chevre cuando remataban en pezuña de cabra y *pieds de biche*, cuando lo hacían en voluta. Véase Castellanos, C., (1992), p. 57, nota 17. También Rodríguez Bernis, S., (2006), p. 264.

¹⁹⁷⁸ AHPM. Prot. 15427. Fol. 14 rº. (Inventario de bienes de doña Bernarda Sarmiento de Valladares y Guzmán, redactado en el año 1752).

¹⁹⁷⁹ AHPM. Prot. 18334. Fol. 684 vº. (*Carta de dote de doña Josepha Díez Ochoa por matrimonio con don Pedro Fermín de Ezquer*. Año 1757).

¹⁹⁸⁰ Véase Junquera, J. J., (1999), p. 411.

¹⁹⁸¹ Véase cap. I de esta tesis.

embargo, como se ha dicho, esta influencia directa de la producción extremo oriental en nuestra laca está por demostrar.

La hipótesis planteada sobre la existencia de una producción española en el siglo XVI podría reforzarse ante la existencia de dos documentos de 1580 y 1594 respectivamente, en los que se hace referencia a dos entalladores que podrían haber desempeñado labores de lacado.

El primer escrito, firmado en Aranjuez y dirigido al secretario de Felipe II, Martín de Gaztelu, indica que un artesano de Madrid llamado Martín Navarro, que aspira a ser nombrado entallador real imita los objetos que llegan de la China:

*...Haze tambien todas las diferencias de mesas, escritorios, y camas con todas las labores que suelen venir de la China: y con mayores ventajas, y mejoras que las de alla, y con mas arte...*¹⁹⁸²

Algo menos elocuente es el testimonio de 1594 relativo a la transformación de una mesa oriental que podría haber incluido la restauración de algunos elementos lacados (*de pintar lo que fue menester*). El responsable del trabajo fue el entallador Diego Trueno por encargo del marqués de Astorga. A esta intervención nos referimos más extensamente en el apéndice II de esta tesis:

*...Memoria de la obra que yo Diego Trueno, entallador tengo hecha para el servicio del señor don Alonso Osorio, mayordomo de sus Altezas y marqués de Astorga: ...una mesa que le traxeron de la china que della hice un bufete y le puse herramienta y doralla y pintar lo que fue menester. costome la herramienta tres ducados...de doralle otros tres ducados...de pintar lo que fue menester diez y seis reales...de mi trauajo que hice los pies del bufete y junte la tabla y asente la erramienta, de todo veynte rreales...*¹⁹⁸³

Con respecto a la producción del siglo XVII, es posible afirmar que ya contamos con mayor número de pruebas documentales, además, por lo general éstas son más explícitas. Así, la siguiente cita forma parte de un informe de 1649 sobre los gastos de la furriera de dicho año con motivo del matrimonio de Felipe IV con Isabel de Borbon. En este documento se hace alusión a la restauración de dos biombos, probablemente asiáticos y lacados y, a través del lenguaje empleado en el mismo, podríamos deducir que este artesano sabía imitar la laca oriental:

...Mas se mandaron aderezar los dos biombos grandes de la india que estavan todos hechos pedaços y el conde de la puebla de Montalvan los mando adereçar a Miguel pinto de Sabena los quales entrambos tenian diez y seis ojas y les hico una de nuevo

¹⁹⁸² AGS. CSR. Leg. 279. Fol^s. 613- 614. (*Nombramiento de Martín Navarro y memorial de las cosas que sabe hacer*. Aranjuez, 1 de Marzo de 1580). Cfr. Aguiló, M. P., (1993), pp. 397, 398, 433, 434. Aguiló, M. P., (1999), p. 165.

¹⁹⁸³ AHPM. Prot. 1240. Fol 1108 r^o. (*Deuda y memorial de Diego Trueno de obras hechas para el marqués de Astorga*. Año 1594). Cfr. Aguiló y Cobo, M., *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVII- XVIII*. Valladolid, (1978), p. 161. Cfr. Aguiló, M. P., (1999), p. 158. Aguiló, M. P., (1993), pp. 133, 434. Véase apéndice II de esta tesis.

*que no era de provecho y todas las ojas aforro de nuevo y las pinto y doro todo lo que faltava que estava muy mal parado...*¹⁹⁸⁴

Pero, sin lugar a dudas, los momentos algidos de esta actividad corresponden a los siglos XVIII y XIX, y es de este período de donde procede el grueso de la información. A finales de esta última centuria la producción de laca decae, tal y como sucede en otros países occidentales, sin bien se da un repunte puntual de la misma circunscrito al ámbito de Barcelona con la introducción del oficio del *urushi* en la ciudad durante la primera mitad del siglo XX. En la actualidad subsiste aún en nuestro país un reducido número de talleres que reproducen y restauran las lacas del pasado.

Por lo que respecta a la localización geográfica del charol español, existen referencias documentales y bibliográficas relativas a Madrid, Andalucía, Cataluña, Valencia, Aragón y Mallorca.

2. LA TÉCNICA DE LA LACA. ESPAÑA EN EUROPA

Como se ha dicho, en España las tareas de lacado no se distanciaban significativamente de las europeas. Nuestros lacadores se guiaban por las recetas reflejadas en los numerosos tratados que se difundían por Europa desde el siglo XVII. Sin embargo no existía un único procedimiento, sino que los métodos diferían de artesano en artesano y de taller en taller, combinandose unos y otros, variando según los casos ingredientes y proporciones en función de diferentes circunstancias: disponibilidad de los materiales a emplear, razones económicas, cuestiones prácticas, motivos ligados a la tradición, etc.

Sin duda, la tradicional transmisión oral de los conocimientos también tendría lugar en el seno de los talleres de laca españoles, por no hablar del secretismo, algo a lo que se refiere Louis Le Compte en relación a la aplicación de los distintos estratos de barniz en las obras lacadas:

*...Every Workman hath a peculiar Secret to perfect his Work...*¹⁹⁸⁵

Tales circunstancias, añadidas a otras muchas que se irán desvelando a lo largo de las siguientes páginas, nos impiden individuar con precisión los procedimientos tecnológicos concretos de nuestra laca, así como establecer con rigor unas características generales. A ello podríamos añadir el hecho, ya comentado, de que, en la actualidad son pocos los objetos localizados a los que podemos atribuir con certeza un origen español, de los que extraer información. Por otra parte, con el tiempo, muchos de ellos fueron transformados por completo con el fin de paliar su deterioro o de cambiar su aspecto estético. Y este tipo de operaciones a veces incluían relacados, frecuentemente previa supresión de los revestimientos de materia original. Evidentemente estas prácticas, muy comunes como veremos, en el ámbito de los carruajes, han anulado en múltiples ocasiones la posibilidad de obtener datos técnicos sobre un buen número de objetos aún existentes.

¹⁹⁸⁴ AGP. AG. Leg. 898.

¹⁹⁸⁵ Le Compte, L., *Memories & observations topographical, phisical, mathematical, mechanical, particulary upon the chinese pottery and varnishing*. Tooke, Londres, (1697), p. 153.

A pesar de los inconvenientes mencionados, podemos apuntar una serie de cuestiones metodológicas relativas a la técnica del charol español, estrechamente vinculadas a los procedimientos europeos, gracias a la información obtenida de las herramientas de estudio empleadas.

En España, al igual que en el resto de Europa, se usaban sustancias autóctonas con las que se pretendían lograr superficies de aspecto similar a las de las chinas y japonesas. Básicamente el procedimiento era el siguiente:

En primer lugar se revestía el soporte de un aparejo. Después venía la ejecución del fondo de laca que podía ser de distintos colores, a lo que le seguía la aplicación de numerosas manos de barnices a base de gomas o resinas disueltas en determinados disolventes entre los cuales se ejecutaba la decoración

Sin duda, la calidad de esta técnica decorativa variaba en función de múltiples factores, como el destino de las obras, las decisiones del artífice, el importe económico del trabajo realizado, las exigencias del cliente, la accesibilidad a distintos materiales, etc. De ahí que, como ya se ha apuntado, encontremos obras españolas excepcionalmente elaboradas junto a otras menos ricas o incluso torpemente ejecutadas, quizá incluso por parte de aficionados según la mencionada costumbre europea que no siempre aportaba resultados gratificantes.

A partir de estos momentos nos referiremos a la información localizada sobre la técnica de la laca europea en general, ya que, por el momento, no somos capaces de establecer generalidades sobre la española en particular, a falta de suficiente documentación específica sobre la misma. Los datos recabados se han cotejado con aquellos extraídos de las analíticas científicas llevadas a cabo en ciertos objetos estudiadas con motivo de esta tesis.

Huelga insistir en la idea de que las obras lacadas, pueden confundirse, a simple vista, con aquellas pintadas¹⁹⁸⁶, sobre todo las que han sido sometidas a inadecuadas intervenciones. No obstante existe una gran diferencia entre ambos tipos de obras. En aquellas pintadas la función estética del barniz es mínima, ejerciendo prioritariamente un papel protector. Sin embargo en las lacadas su superficie se preparaba, mediante meticulosos procedimientos técnicos, para conseguir emular el brillo, la profundidad, la luminosidad y la textura de las piezas extremo orientales. Y para ello el barniz adquiere un papel primordial. De hecho es indisoluble de la obra y contribuye a configurar su imagen, al estar suspendida gran parte de la decoración en sus diferentes capas.

De ahí además lo arriesgado de las reparaciones inapropiadas en este tipo de piezas, ya que incluso una somera limpieza, que no tenga en cuenta las características mencionadas, puede conllevar la destrucción de parte de su técnica. Además, en las lacas así "restauradas" a veces los análisis científicos no permiten discernir si estamos ante un objeto lacado o pintado.

Tradicionalmente, el soporte más común de las lacas ha sido la madera. Con frecuencia,

¹⁹⁸⁶ A ello alude ya Huth en 1972. Huth, H., (1972), p. 1.

se recurría a coníferas, como el pino¹⁹⁸⁷ o bien a esencias nobles como el roble¹⁹⁸⁸, el nogal¹⁹⁸⁹, la caoba o incluso el ébano. Lo importante para obtener resultados satisfactorios estribaba en que el material fuera escasamente poroso, o lo que es lo mismo, compacto. De hecho, la caoba y el ébano cuentan con esta cualidad. Un ejemplo del empleo de la primera madera lo tendríamos en el soporte de una caja para cubiertos portugueses cuya foto publicó Borges de Sousa en 2001¹⁹⁹⁰ (fig. 26) o en una silla de manos española conservada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao que estudiamos más adelante¹⁹⁹¹. La siguiente referencia, del año 1804, hace mención a este tipo de soporte:

*...Una Caja de Caoba para dinero acharolada por fuera con aldabones de Bronce...*¹⁹⁹²

Con respecto al ébano, Guillaume Martin, uno de los inventores del *verniss martin*, se anuncia a sí mismo en Septiembre de 1714 de la siguiente manera:

...vernisseur en verny de la Chine tant sur bois, ebenne, yvoir qu' autres tant pour toilettes de femmes qu' autres ouvrages...

Consideramos de interés señalar que según Wolvesperges esta es la primera vez en la que se alude a una laca aplicada sobre ébano y sobre marfil¹⁹⁹³.

Pero la madera, además de compacta debía de estar suficientemente seca para evitar alabeos y agrietamientos con los cambios ambientales¹⁹⁹⁴: A este propósito indica Sánchez Caro en 1866:

*...Los muebles viejos o de maderas muy secas son mas a proposito que los que las tienen verdes porque ya han hecho el movimiento que han de hacer y no están espuestas á garbearse ni agrietarse...*¹⁹⁹⁵

¹⁹⁸⁷ Esta madera se utilizaba asiduamente en toda la zona del mediterráneo europeo, pero no era infrecuente que se hiciera uso de ella en otros países. Por ejemplo en Inglaterra era habitual el empleo del pino de suecia.

¹⁹⁸⁸ Como se ha apuntado precedentemente esta esencia leñosa fue profusamente utilizada en el *japanning*.

¹⁹⁸⁹ Al empleo del nogal como soporte de las lacas se refiere Agricola. Agricola, pp. 152, 153. Véase Clara Santini. Santini, C., (2003), p. 19.

¹⁹⁹⁰ Borges de Sousa, M. C., (2001), p. 208.

¹⁹⁹¹ Como veremos, la caoba se utilizaba con mucha frecuencia en las cajas de los carruajes.

¹⁹⁹² AHPM. Prot. 22255. Fol. 378 vº. (Inventario y tasación de los bienes que quedaron del fallecimiento de doña María de la Concepción Guzmán, marquesa de Astorga).

¹⁹⁹³ Wolvesperges, T., (2000), p. 99.

¹⁹⁹⁴ Recordemos que la madera tiende a deformarse ante la elevación de la humedad relativa ambiental y a agrietarse con el descenso de la misma. Véase Ordóñez Goded, C., "En torno al deterioro del mobiliario. Factores de degradación y conservación preventiva". *Revista de dialectología y tradiciones populares*. CSIC, (Enero – Junio de 2011). Vol. 66, nº 1.

¹⁹⁹⁵ Sánchez Caro, I., (1866), p. 35.

La laca también podía asentarse sobre soportes de metal¹⁹⁹⁶, piel¹⁹⁹⁷, piedra, cerámica, porcelana¹⁹⁹⁸, nácar¹⁹⁹⁹, cartón piedra o, tal y como hemos visto anteriormente, marfil²⁰⁰⁰.

La posibilidad de elegir entre distintos tipos de soporte dentro de esta técnica se refleja en la tratadística. Así Bernardo Montón indica lo siguiente en la receta *Modo de ufar del Barniz de Charol* de su tratado de 1734:

*...Lo mismo puedes egecutar sobre piedra, madera, o otra cosa semejante...*²⁰⁰¹

Y en un texto publicado en Valencia en 1755 por Francisco Vicente de Orellana denominado *Tratado de barnices y charoles*, dentro de la fórmula *Barniz de Charol*, su uso, se reitera la misma afirmación:

*...Lo propio podrás executar sobre piedra, madera, o otra cosa semejante...*²⁰⁰²

A continuación transcribimos dos ejemplos de laca sobre metal recogidos de material de archivo. El primero procede de una relación de los bienes de doña María Stuardo y Portugal, duquesa viuda de la Mirandola, redactado en el año 1750, el segundo de ellos aparece en un inventario del Palacio de El Pardo del año 1890:

*...Una Caja de hoja de lata, acharolada para ostias...*²⁰⁰³

*...Azafates extranjeros de hierro ó metal charolados pequeños, que llaman platillos paga cada uno a su entrada en España...*²⁰⁰⁴

*...una bandeja de oja de lata charolada...*²⁰⁰⁵

¹⁹⁹⁶ Los objetos de metal lacado abundaron en Inglaterra durante los siglos XVIII y XIX. Edwards, R., (1964), pp. 330, 331. Vease también Webb, M., (2000 a), pp. 114, 115, 119, 120. También se lacaban los elementos de metal de los carruajes, especialmente en el siglo XIX.

¹⁹⁹⁷ Cabe señalar que las cajas de numerosos vehículos españoles de los siglos XVIII y XIX estaban, en parte, revestidas de piel lacada. Y, en Inglaterra durante todo el siglo XIX se realizaron paneles de piel lacada para revestir paredes o construir biombo. Huth, H., (1972), p. 42. Se conservan pocos ejemplares de piel lacada y quizá ello se debiera a que fueron escasos los elaborados según esta técnica o bien a su rápido deterioro. Webb, M., (2000 a), p. 113. En el apéndice I de esta tesis se estudia un asiento parcialmente decorado con piel lacada (pieza nº 8, apartado A).

¹⁹⁹⁸ Recordemos que el artífice germano Martin Schnell dedicó parte de su actividad profesional a lacar objetos de porcelana y de piedra de la fábrica de Meissen. Huth, H., (1972), p. 74. Véase cap. I de esta tesis.

¹⁹⁹⁹ Como hemos podido comprobar en el cap. III de esta tesis, en Barcelona se conserva un carruaje italiano del siglo XVIII lacado sobre este material.

²⁰⁰⁰ Wolvesperges, T., (2000), p. 99.

²⁰⁰¹ Montón, B., (Ed. cons. 1757), p. 35.

²⁰⁰² Orellana, F, V., (1755), p. 63.

²⁰⁰³ AHPM. Prot. 17287. S/Fol.

²⁰⁰⁴ *Almanak ...*, (1795), p. 18.

Con respecto a las lacas sobre soportes de piel, traemos aquí a colación el siguiente ejemplo relativo a dos escritorios con sus respectivos soportes en forma de mesa con patas cabriolé:

*...Dos papeleras de Charol con mesas de lo mismo y herrajes de metal pies de cabra, cubiertas de badana forradas en baieta y dentro sus divisiones de Gavetas...*²⁰⁰⁶

En cuanto a los objetos de porcelana lacada aportamos un ejemplo de 1737 extraído del inventario de bienes de una dama noble española:

*...Una jarra como de dos terzias dada de charol...*²⁰⁰⁷

Sabemos que la jarra de la cita anterior era de porcelana puesto que aparece en un apartado de la relación de bienes en el que aparecen inventariadas esta suerte de manufacturas.

Por lo que respecta a los soportes de cartón piedra o *papier maché*, este material consistía en una pasta de papel muy dura confeccionada según distintos métodos. Con él se elaboraron, desde finales del siglo XVIII, multitud de artículos lacados, por lo general de reducidas dimensiones, como cajas, bandejas, espejos, mesitas o candeleros²⁰⁰⁸. También servía para la realización de determinados elementos del mobiliario o de otros objetos de mayor tamaño. A mediados del siglo XIX, se origina en Francia e Inglaterra una corriente estilística de muebles en estilo II Imperio, caracterizada por la combinación entre el nácar, la pintura y el oro sobre fondos de laca negra que revestían este tipo de soportes, a menudo en unión a la madera. La moda de estos muebles prolifera por toda Europa y en España este estilo se incorpora a la industria del mueble a partir de la segunda mitad del siglo XIX²⁰⁰⁹, llegando a producir obras de alto nivel. Así, la casa barcelonesa Pons y Ribas participó en la Exposición Internacional de París de 1876 con este tipo de objetos y ganó una medalla²⁰¹⁰.

²⁰⁰⁵ AGP. AP. El Pardo. Caja 9643. Exp. 1. (Inventario del Palacio de El Pardo del año 1890).

²⁰⁰⁶ AHPM. Prot. 15931. Fol. 105 v.º (Inventario y tasación de los bienes que quedaron por fallecimiento de doña Teresa Nieto de Silva, marquesa de Tenebrón, condesa de Monctezuma. Año 1736).

²⁰⁰⁷ AHPM. Prot. 14916. S/Fol. (Inventario de doña María Teresa de los Ríos y Zapata, duquesa del Infantado y de Pastrana).

²⁰⁰⁸ Parece ser que la técnica surge en la China del siglo III d. C, se usa ya en la Italia del Renacimiento, pero resurge en otros países europeos a finales del siglo XVIII, básicamente según dos procedimientos bien diferenciados. El cartón piedra no solo se utilizaba en la obra lacada sino también en aquella pintada o dorada. Di Castro, D., "Papier mâché (o cartapesta)" en AAVV., *Enciclopedia delle Arti Decorative*. Dirigida por Álgar González Palacios. (Ed. cons. Fabbri, Milán, 1983 b). Vol. 3, pp. 1078, 1079. Webb, M., (2000 a), pp. 115, 116. Rivers, S y Umney, N., *Conservation of Furniture*. Butterworth - Heinemann. Oxford, (2003), pp. 205, 206.

²⁰⁰⁹ Rodríguez Bernis, S., (2006), p. 261.

²⁰¹⁰ Junquera, J. J., "Mobiliario en los siglos XVIII y XIX" en AAVV., *Mueble español. Estrado y dormitorio*. Cat. Exp. Comunidad de Madrid, Madrid, (1990), p.158. Véase apéndice I de esta tesis.

Existen en nuestro país infinidad de objetos de estas características, tanto europeos como españoles. A modo de ejemplo podemos citar una caja de reducidas dimensiones que se conserva en el Museo del Romanticismo, a imitación de las de Spa²⁰¹¹, a las cuales nos hemos referido en páginas precedentes. Su tapa se encuentra decorada con una litografía en la que se representa el juramento de la Constitución de 1812 por parte de Napoleón Bonaparte en el año 1820²⁰¹². La parte trasera de la caja presenta otro grabado con algunos artículos de la Carta Magna y los nombres de ciertos personajes de renombre de la época²⁰¹³ (fig. 27).

También se han localizado noticias de los siglos XVIII y XIX referentes al uso de este material en las cajas de los carruajes. Veamos al respecto una anotación de 1795:

*...Tableros extranjeros, o ladrillos sueltos de cartón charolado para coches, hasta tres y media cuartas de largo, cada uno...*²⁰¹⁴

A continuación nos centraremos en las técnicas de lacado propiamente dichas. Al ser la madera, con diferencia, el soporte más empleado, nos referiremos exclusivamente a las lacas con estos soportes.

En primer lugar era fundamental que la superficie a lacar estuviera perfectamente lisa, con el fin de conseguir el aspecto brillante y pulimentado requerido para estos objetos. Para ello lo más frecuente era que el soporte recibiera un primer recubrimiento denominado aparejo o preparación²⁰¹⁵. El aparejo se extendía, sobre el soporte de la obra, por estratos que se iban dejando secar y después se iban abrasionando antes de aplicar el siguiente, consiguiéndose así una superficie absolutamente pulida. De hecho, en los tratados se suele insistir en la necesidad de conseguir aparejos tan lisos como los de las obras que se han de dorar de bruñido, expresión referida al dorado al agua. A este requisito se refiere Palomino en su receta sobre el charol del año 1717:

*...Para usar de este barniz, es menester, que la pieza que se hubiere de charolar esté muy lisa; y si no, será menester aparejarla, como si se hubiera de dorar de bruñido...*²⁰¹⁶

Bernardo Montón reitera la misma idea en la receta anteriormente mencionada *Modo de ufar del Barniz de Charol*:

²⁰¹¹ Tres de estas cajas de Spa se incluyen en el apéndice I de esta tesis (piezas nº 20 apartado A)

²⁰¹² N° Inv: CE0482

²⁰¹³ A juzgar por la información que aparece en la página web del Museo del Romanticismo, este tipo de cajas, realizadas para albergar ejemplares constitucionales, se conocen popularmente como "polveras", ya que según la tradición, fue una dama gaditana la que escondió el texto, impreso en un papel circular, en su polvera con el objeto de difundirlo. Posteriormente se publicaron diversas ediciones del texto constitucional con esta misma forma, fabricándose estuches o cajas que, por su formato y dimensiones, recuerdan a las polveras.

²⁰¹⁴ *Almanak de Comercio...*, (1795), p. 181.

²⁰¹⁵ Webb, M., (2000 a), pp. 117, 118. Sobre estos términos véase Santos Gómez, S., (2005), pp. 27, 39.

²⁰¹⁶ Castro y Velasco, A. A. P., (Ed. cons. 1947). Vol. 1, p. 511.

*...La pieza ha de estar muy lisa, y sino aparejarla como si huvieras de dorar de bruñido...*²⁰¹⁷

Y Genaro Cantelli, en otra fórmula sobre laca denominada *Modo de emplear este Barniz Sobredicho* de su tratado de 1735, alude a este requisito y aconseja el empleo de maderas compactas y sin defectos en el soporte:

*...Antes de dar el Barniz, aparejese la materia de la pieza sobre que se ha de dar; por exemplo, que sea madera, que de qualquiera calidad es buena, pero mejor la que fuere menos nudosa, y poco porosa, a cuya causa en la China no eligen todo genero de madera. Por fin toda es buena, como este bien pulida, y llana. Si se quiere que el Barniz quede igual y negro de color terciopelado, como el que se vé en las piezas de la China, fe ha de dar primero el pie de negro a la madera (estando lifa, y llana, que de no, se ha de aparejar antes con hiesso, y cola)...*²⁰¹⁸

Por su parte, en una receta titulada *Barniz de Charol, su uso*, procedente del *Tratado de barnices y charoles* anónimo, traducido por Orellana en 1755, se insiste en el mismo principio:

*...Para usar de él ha de estar la pieza muy lisa, o aparejada, como si se huviera de dorar de bruñido...*²⁰¹⁹

Finalmente transcribimos la siguiente anotación de Sánchez Caro publicada en su manual *El Artista Practico* de 1866:

*Cuando esté bien creado [el aparejo] se apomaza con la piedra, o bien con polvos de esta restregando con un paño como se hace para pintar las cajas de los coches...*²⁰²⁰

Otra de las funciones del aparejo consistía en evitar que el soporte absorbiera en exceso el aglutinante de la policromía²⁰²¹.

Las preparaciones más empleadas eran al temple o al óleo. En el primer caso se utilizaba preferentemente la cola animal como aglutinante, aunque también se podía recurrir al huevo²⁰²². A ambas clases de aparejo se refiere Sánchez Caro en su tratado de 1866 bajo el epígrafe *Maqueado de muebles*:

...La primera y principal de las operaciones consiste, como en las demás pinturas, en una buena base o preparación. Esta puede hacerse al temple pero es preferible al óleo.

²⁰¹⁷ Montón, B., (Ed. 1757), p. 35.

²⁰¹⁸ Cantelli, G., (1735), p. 45.

²⁰¹⁹ Orellana, F. V., (1755), p. 63.

²⁰²⁰ Sánchez Caro, I., (1866), p. 35.

²⁰²¹ Santos Gómez, S., (2005), p. 30.

²⁰²² En las analíticas efectuadas con motivo de la redacción de esta tesis se han detectado aparejos al temple, a base de cola y al óleo. Véase apéndice I de esta tesis.

*En el primer caso debe ejecutarse lijando y apomazando con la delicadeza y escrupulosidad que si se fuese á dorar. En el segundo las dos primeras manos deben darse con mitad de óleo y mitad de aguarrás, con el color encarnado perfectamente molido en la losa y mezclado un poco de litargirio para que sea mas secativo...*²⁰²³

Lo habitual era que las preparaciones estuvieran confeccionadas a base de sulfato cálcico hemihidratado -también denominado yeso mate o yeso cocido²⁰²⁴- o bien de carbonato cálcico²⁰²⁵. En nuestro país se empleaba en mayor medida el primer tipo de aparejo²⁰²⁶, siendo el carbonato cálcico ampliamente utilizado en Inglaterra²⁰²⁷, como ya hemos visto en páginas precedentes.

La siguiente cita podría constituir un excelente testimonio documental del uso del sulfato cálcico en la laca española. Procede de una memoria de los gastos ocasionados en el oficio de furriera del Palacio de San Ildefonso durante el mes de Agosto de 1736, firmada por el aposentador de Palacio Domingo María Sani. Se refiere al material necesario para aparejar un biombo de Isabel de Farnesio que podría ser de laca, al ser ésta era una de las técnicas decorativas preferidas para los biombos.

*...una arroba de yeso mate para aparejar un Biombo de la Reyna N^a S^a...*²⁰²⁸

También los resultados obtenidos de los estudios científicos llevados a cabo en un muestreo de piezas españolas con motivo del desarrollo de esta tesis (apéndice I. B), han reflejado una mayor presencia de sulfato cálcico que de carbonato cálcico en los aparejos. Sin embargo, en una minoría de casos, aparecen ambas sustancias, aunque la proporción de la primera suele ser siempre superior.

Las preparaciones más frecuentes eran de color blanco pero, tal y como se refleja en el texto anteriormente expuesto del tratado de Sánchez Caro, también podían adoptar otros colores, dependiendo de la tonalidad final que se deseara conferir al objeto²⁰²⁹. Un

²⁰²³ Sánchez Caro, I., (1866), p. 35.

²⁰²⁴ Su fórmula química es $\text{CaSO}_4 \cdot \frac{1}{2}\text{H}_2\text{O}$. El yeso mate es un yeso natural cocido a altas temperaturas con el fin de poderlo usar en determinadas técnicas artísticas como la pintura, el dorado o la laca.

²⁰²⁵ Es el componente principal de ciertos minerales y rocas como la calcita o la caliza. Su fórmula química es CaCO_3 . A menudo encontramos el término yeso o yeso mate como sinónimo de esta sustancia, pero se trata de un error. Sobre este asunto véase Webb, M., (2000 a), p. 118. A veces en los informes de los estudios científicos el carbonato cálcico viene denominado calcita. Por su parte la expresión *blanco de España* puede definir al carbonato cálcico. Santos Gómez, S., (2005), p. 83. Ordóñez, C., Ordóñez, L., Rotaache, M., (Ed. cons. 1997), p. 214.

²⁰²⁶ Uno de los principales motivos de ello podría deberse a los cuantiosos yacimientos de yeso existentes en la mitad oriental de la Península Ibérica, así como en las Islas Baleares Santos Gómez, S., (2005), p. 47.

²⁰²⁷ Helwig, K., "Materials Analysis of a Japanned Long Case Clock". *Journal of the Canadian Association for Conservation*. J. CAC, (2001). Vol. 26, pp. 27, 33.

²⁰²⁸ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13554.

²⁰²⁹ Como ya se ha apuntado, el aparejo de color rojo era uno de los más empleados en Inglaterra en correspondencia con el habitual tono del *japanning*.

aparejo teñido solía facilitar la sucesiva operación de coloración del fondo de la laca. Sin embargo, como veremos, los aparejos coloreados, contrastantes con la tonalidad del fondo, eran muy habituales en los carruajes del siglo XIX. Este rasgo puede apreciarse en numerosas operaciones de lacado reflejadas en la documentación consultada, principalmente del siglo XIX.

Es probable que en España las obras se aparejaran excepcionalmente mediante otros sistemas, tal y como sucedía en el resto de Europa. Por ejemplo Agricola menciona una preparación a base de sangre de cerdo y cal viva²⁰³⁰ que, una vez seca, venía pulimentada con piedra pómez²⁰³¹.

Posiblemente también se utilizaron a preparaciones de gacha; un engrudo realizado a base de harina, aunque no podemos afirmarlo con certeza. A ellas se recurría a menudo en la pintura. Transcribimos a continuación una receta de Palomino de 1715 de este tipo de aparejos para las obras pictóricas:

*...ésta se hace cociendo el agua, a proporción de lo que es menester y echándole después su harina de trigo bien cernida por cedazo delgado, y bien despolvoreada fuera del fuego, sin dejar de menearla, hasta que esté como un canto espeso; y algunos le echan después un poco de miel, y un poco de aceite de linaza, a discreción (pero no aceite de comer, porque es muy perjudicial a la pintura, y la hace tomarse) y luego se vuelve a poner a el fuego a lumbre mansa, meneándola hasta que se vaya trabando, y tomando punto, sin que le queden gurullos; y con esto se le da la primera mano a el lienzo, con una cuchilla o imprimadera, de chapa de hierro...*²⁰³²

Cabe indicar que en la documentación aparece la harina relacionada con obras de charol, lo que nos permite suponer que esta sustancia pudiera haber formado parte de los ingredientes de sus aparejos. No obstante, como veremos, la harina también se podía utilizar para pulir las diferentes capas de barniz de las lacas, para hacer engrudo con el que encolar los grabados de *arte povera*, etc.

A veces, el aparejo se extendía sobre una tela que venía fijada al soporte con el fin de conseguir una superficie perfectamente lisa, en los casos en que la madera no era uniforme y presentaba protuberancias o no estaba adecuadamente abrasionada²⁰³³. Pero también podía aplicarse en puntos de unión entre diferentes elementos estructurales o en zonas irregulares o frágiles del soporte. Con idéntica finalidad, en ocasiones la madera maciza estructural se revestía de chapa de madera²⁰³⁴ y más raramente de papel. En algunas de las obras estudiadas hemos podido detectar a simple vista o bien mediante

²⁰³⁰ La cal viva es óxido de calcio (CaO). Se obtiene por calcinación a 1000° C de la piedra caliza.

²⁰³¹ Agricola, F., (1788), p. 95.

²⁰³² Castro y Velasco, A.A. P., (Ed. cons. 1947). Vol. 1, p. 127.

²⁰³³ Hemos visto tela en el soporte de las piezas nº 25 y nº 26 del apéndice IB.

²⁰³⁴ En el *japanning* a menudo se utilizaba el pino de suecia o el roble, pero cuando se consideraba que estas maderas no estaban suficientemente tersas como para lacarse, se chapeaban antes de aplicarse el aparejo. Huth, H., (1972), p. 40. Esto se daba por ejemplo en los muebles de Grendey y sobre ello nos informan ciertos autores británicos. Véase cap. III y apéndice I de esta tesis.

técnicas de análisis científico, la presencia de los materiales mencionados²⁰³⁵.

De la información obtenida hasta el momento, es posible afirmar que, si bien en España, el uso del aparejo era frecuente,²⁰³⁶ en otros países como Inglaterra, a menudo se prescindía de él²⁰³⁷, un dato que aporta Dossie en su tratado *The hand maid to the Arts*²⁰³⁸:

*...One principal variation in the manner of japanning is, the using or omitting any priming or undercoat on the work to be japanned...*²⁰³⁹

Este autor se decanta por la omisión de la preparación especialmente en los objetos lacados sobre soporte de madera o metal:

*...wood and metals do not require any other preparation...*²⁰⁴⁰.

Dossie asegura además que las lacas realizadas con aparejo son más vulnerables y están más expuestas a roturas²⁰⁴¹.

Según determinados autores, en Portugal, quizá por influencia británica, se evitaba aparejar la superficie de los objetos a lacar²⁰⁴². Y se ha apuntado que esto también fue habitual en la laca genovesa²⁰⁴³.

Pero para prescindir de la preparación era necesario que la madera estuviera extraordinariamente lisa y pulimentada. Así por ejemplo, en una receta titulada *Instrucción y modo de hacer el Barniz para los Coches* contenida en un rotativo madrileño de 1772, en la que se sugiere omitir la aplicación de un aparejo determinado, se señala:

*...Se ha de de tener presente que la madera que se quiera embarnizar, ha de estar muy lisa, pulimentada, y preparada de el modo siguiente. Se ha de passar con piedra pomez, y vinagre hasta que quede tan igual, que ni aun los poros sean perceptibles. Luego que la madera este bien enjuta, se le ha de dar una mano de barniz simple, con el pincel, y dexarla tres horas a enjugar...*²⁰⁴⁴

²⁰³⁵ Vease apendice I.

²⁰³⁶ *Ibidem* nota anterior.

²⁰³⁷ Webb, M., (2000 a), p. 118.

²⁰³⁸ Dossie, R., (1758).

²⁰³⁹ Dossie, R., (1758), p. 408.

²⁰⁴⁰ Dossie, R., (1758), p. 407. Webb, M., (2000 a), p. 117.

²⁰⁴¹ Dossie, R., (1758), p. 408.

²⁰⁴² De Sandão, A., (Ed. cons. Barcelos (1999), p. 48). Véase cap. I de esta tesis.

²⁰⁴³ Huth, H., (1972), p. 59. Santini, C., (2003), p. 33. Véase también cap. III de esta tesis.

²⁰⁴⁴ *Diario curioso, histórico, erudito, comercial, civil y económico*, 14 de Junio de 1772.

Conviene indicar que el aparejo de las lacas constituía una de las fases del procedimiento de lacado más valorada por parte de los artífices. A la vista de ciertos datos extraídos de determinadas fuentes documentales, es posible suponer que en España esta labor podía llevarse a cabo por parte de maestros especializados denominados *aparejadores*.

Sirva de ejemplo al respecto un documento del 6 de Febrero de 1802. Se trata de una carta en la que Miguél Cadènas solicita la plaza vacante de *dorador a mate y charolista de la Real Casa de Aranjuez*, tras el fallecimiento de su tío Miguel Ximénez. En ella Cadènas alega que había estado trabajando en el obrador de este último como *aparejador*²⁰⁴⁵.

En las preparaciones a base de sulfato o carbonato cálcico, estos materiales se disolvían por lo general en algún tipo de adhesivo. Y, en la mayoría de las ocasiones, la pieza recibía también una mano de esta última sustancia antes del aparejo para conseguir una superficie aún más lisa y uniforme con que recibir los sucesivos estratos de materia.

Las colas animales eran las preferidas por los charolistas y para su empleo debían disoverse al calor de una lumbre sobre carbón, cenizas, arena, etc. Entre las colas animales destaca la de conejo, fabricada a partir de la piel de dicho roedor²⁰⁴⁶.

También se utilizaba con cierta asiduidad la cola de retazos. Palomino se refiere a ella y afirma que se confeccionaba con *retazos de guante o cabritillas*²⁰⁴⁷. De hecho algunos autores como Dossie la denominan *glover´s size*, o sea *cola de guanteros*²⁰⁴⁸.

Watin aconseja este ingrediente para el aparejo de las lacas, utilizando para ello el nombre de *colle de gants*:

*...Cette colle étant plus douce que les autres, doit être préférée...*²⁰⁴⁹

El uso de la cola animal aparece reflejado en la documentación española, así como en la literatura técnica de los siglos XVIII y XIX. Por ejemplo, en las citadas memorias de Febrero de 1736 sobre los gastos causados para el oficio de furriera de San Ildefonso, se menciona este material definido como *retal de guante*:

*...media arroba de retal de guante para hacer cola para pintar*²⁰⁵⁰ *un Biombo de la Reyna N^a. S^a...*²⁰⁵¹

²⁰⁴⁵ AGP. PER. Caja 157. Exp. 25.

²⁰⁴⁶ Ordóñez, C., Ordóñez, L., Rotaeche, M., (Ed. cons.1997), p. 200. Bruquetas, R., (2002), p. 472. Kroustallis, S. K., (2008), p. 121.

²⁰⁴⁷ Piel de cabrito o de otros animales como el cordero. Castro y Velasco, A.A. P., (Ed. cons. 1947). Vol. 1, p. 1148. Bruquetas, R., (2002), p. 472. Kroustallis, S. K., (2008), pp. 122.

²⁰⁴⁸ Dossie, R., (1758), p. 411.

²⁰⁴⁹ Watin, J. F., (Ed. cons. 1776), p. 293.

²⁰⁵⁰ Suponemos que aquí *pintar* es sinónimo de lacar.

²⁰⁵¹ AGP. AG. Leg. 896. Exp. 1. Esta cita aparece asimismo en [AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13554],

El 1 de Agosto de 1736 se reitera dicho gasto en otro listado del mismo palacio. Esta vez la cola animal se denomina retazo:

*...Mas por media arroba de retazo para azer cola para dicho Biombo...*²⁰⁵²

El anuncio extractado de la prensa madrileña de finales del siglo XVIII que transcribimos bajo estas líneas indica la naturaleza de este tipo de adhesivo:

*...Andres Sanz el fabricante de cola en la ciudad de Segovia, advierte que compra los retazos de pellejos por menudos que sean, de cualquier casta de animal, albarcas viejas...*²⁰⁵³

Pero para la ejecución del aparejo de los objetos de laca también se podía recurrir a otras colas animales como la de pergamino²⁰⁵⁴ o la de pescado²⁰⁵⁵. Un ejemplo de la presencia de este último material en España lo constituye un aviso de su venta en un cotidiano madrileño de 1789 que incluye una receta para su elaboración:

*...Nueva y excelente cola transparente que pega con suma actividad, y es muy superior a la que usan los escultores, tallistas, ensambladores...Reduzcase á escamas ú hojarascas una onza de buena cola de pescado, y echese una azumbre de aguardiente en una olla vidriada, poniendolo a fuego manso*²⁰⁵⁶

Por su parte, en la *Guía de comerciantes* o *Almanak mercantil* de 1795 se reseña la importación de este material en nuestro país:

*...cola de pescado extranjera...*²⁰⁵⁷

Agricola también se refiere a este adhesivo como ingrediente de los aparejos en una fórmula de su tratado de 1789 titulada *Preparazione del Legno per i Lavori alla Chinese*:

...si prende colla di Pesce bianca e netta, e si fa liquefare in una scodella nuova di

Año 1736. Se trata del mismo biombo elaborado para la reina a que nos referíamos anteriormente.

²⁰⁵² AGP. AG. Leg. 896. Exp. 1. Esta referencia se encuentra también en otro documento del Archivo General de Palacio [AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13554].

²⁰⁵³ *Diario de Madrid*, 10 de Agosto de 1790.

²⁰⁵⁴ Kroustallis, S. K., (2008), p. 121. Bruquetas, R., (2002), p. 471.

²⁰⁵⁵ La cola de pescado se obtiene hirviendo la piel y otros desperdicios del pescado en agua ligeramente ácida (vesícula, cabeza, espinas, etc.). Ordóñez, C., Ordóñez, L., Rotaèche, M., (Ed. cons. 1997), p. 200. Véase Stalker, J., y Parker, G., (Ed. cons. 1998), pp. 54, 62. Helwig, K., (2001), p. 28. Whittock, N., (1827), p. 80. S. K., (2008), pp. 121, 122. Según Dossie, a la cola de pescado se le podía añadir azúcar o miel. Dossie, R., (1758), p. 422.

²⁰⁵⁶ *Diario de Madrid*, 29 de Septiembre de 1789.

²⁰⁵⁷ *Almanak mercantil...*, (1795), p. 55.

*Maiolica. Quando sarà afatto sciolta si lascia raffreddare per servirsene secondo il bisogno, per questo si mette una parte entro una scodella di terra per farla liquefare sopra il fuoco, e si mescolará ivi Bianco di Spagna²⁰⁵⁸ bene macinato. Incorporato il tutto, si prende un pennello grosso, col quale si applicará la detta mistura sopra il Legno preparato...*²⁰⁵⁹

Por último, como se ha dicho, el aparejo se aplicaba al objeto en un número variable de estratos que se iban dejando secar, se lijaban y pulían antes de aplicar el siguiente:

*...Cuando esté bien creado [el aparejo] se apomaza con la piedra, o bien con polvos de esta²⁰⁶⁰ restregando con un paño como se hace para pintar las cajas de los coches...*²⁰⁶¹

Cabe precisar que tradicionalmente se ha venido reiterando que las mejores lacas europeas, como la veneciana, presentaban una preparación muy gruesa. No obstante, este tipo de afirmaciones deben contrastarse con los resultados de los estudios científicos llevados a cabo en las obras de laca europea, ya que el conocimiento preciso de los niveles de grosor de un aparejo solo puede obtenerse mediante este tipo de exámenes²⁰⁶².

El procedimiento de lacado de un objeto proseguía con la ejecución del fondo. Esta acción podía llevarse a cabo a través de la aplicación directa de pintura por estratos sobre la preparación o, en ausencia de ésta, directamente encima del soporte. También podía efectuarse mediante la extensión de capas de barnices coloreados.

Sin embargo, a menudo se combinaban ambos métodos y existía una tercera posibilidad, no demasiado frecuente, que no solo eludía el empleo de aparejo, sino también la coloración del fondo. Con este procedimiento se superponían distintos estratos de barniz sobre el soporte y entre ellos los motivos decorativos, quedando así este último a la vista. Se conseguía así un tipo de laca translúcida muy común en los instrumentos musicales, como sería el caso de un piano del siglo XVIII de escuela sevillana, custodiado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, al que nos referiremos más adelante.

²⁰⁵⁸ Con frecuencia se empleaba *blanco de España* en el aparejo de las lacas europeas con el fin de hacerlos más claros y mejorar su secado. Se trata de un pigmento mineral obtenido de calizas pulverizadas, lavadas o levigadas. Sin embargo, históricamente este nombre ha servido asimismo para referirse, entre otras sustancias, al carbonato cálcico y creemos que este es el significado de la cita. Santos Gómez, S., (2005), p. 83 Véase Kroustallis, S. K., (2008), p. 82. Para Watin el *blanco de España* y el *blanco de Bougival* eran la misma cosa. Watin, J. F., (Ed. cons. 1776), pp. 21, 22.

²⁰⁵⁹ Agrícola, F., (1789), p. 152.

²⁰⁶⁰ Se refiere a la piedra pómez. Kroustallis, S. K., (2008), p. 336. Véase Ordóñez, C., Ordóñez, L., Rotaache, M., (Ed. cons. 1997), pp. 220, 222. A esta sustancia aludiremos más adelante.

²⁰⁶¹ Sánchez Caro, I., (1866), p. 35. Resulta de interés comprobar aquí como se saca a relucir el pulimento de las cajas de los carruajes como ejemplo de la intensidad del pulimento que se debía conseguir.

²⁰⁶² A veces, ni siquiera con estos estudios se puede obtener este dato, por los motivos que exponemos en el apéndice I de esta tesis.

Cuando la realización del fondo de laca incluía la aplicación de capas pictóricas, éstas podían elaborarse al temple o al óleo. Es decir; en el primer caso los colores se aglutinaban fundamentalmente con huevo o cola y en el segundo con aceite.

En cuanto a la ejecución del fondo mediante barnices coloreados, dicho procedimiento se llevaba a cabo diluyendo distintos colorantes en los barnices confeccionados a base de resinas, gomas o goma-resinas disueltas en aceite, alcohol o hidrocarburos.

Stalker y Parker consideraban que este segundo sistema era el que proporcionaba mejores resultados, principalmente en lo relativo al pulimento final de la superficie. La causa de ello estribaba, según los autores, en que los colores disueltos en el barniz soportaban, en dicha fase, un mayor nivel de frotamiento que cuando formaban parte de una película pictórica²⁰⁶³.

Es posible añadir que las calidades translúcidas y tornasoladas de las superficies que se lograban mediante los fondos ejecutados exclusivamente a base barnices coloreados fueron muy apreciadas en el ámbito de los carrujes. Creemos que este es uno de los motivos por el que fue el procedimiento mayoritariamente empleado en los vehículos españoles desde finales del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX. En nuestra opinión los avances en los métodos de barnizado que se producen en el siglo XIX, facilitarían sin duda el trabajo de los lacadores y mejorarían la apariencia estética de las superficies así tratadas.

Por su parte, los tonos más empleados en las lacas eran el rojo, negro, azul, verde y blanco²⁰⁶⁴. Con los dos primeros se pretendían emular a las lacas orientales. La laca roja, muy común en Inglaterra se difunde en toda Europa, siendo considerablemente imitada en España²⁰⁶⁵, debido a la ingente cantidad de objetos de *japanning* que, principalmente durante el siglo XVIII, llegaba a la Península Ibérica de color escarlata, en palabras de los historiadores británicos contemporáneos. Esta tonalidad que Junquera llama "color de guinda"²⁰⁶⁶ fue muy habitual en el mobiliario aragonés, así como en el andaluz y madrileño, tal y como afirma el mismo autor, dando buena cuenta además de la alteración cromática de las lacas rojas hacia el marrón, lo que en gran medida se debe a la oxidación de los barnices aplicados en ellas:

*...Estos muebles son, con gran frecuencia, de un bello color rojo que el tiempo ha hecho virar al castaño, al oxidarse el barniz...*²⁰⁶⁷

La preponderancia de la tonalidad roja en las lacas españolas queda patente a la vista de las que se conservan en España, como podrá comprobarse en el apéndice I de esta tesis.

²⁰⁶³ Stalker, J., y Parker, G., (Ed. cons. 1998), p. 25.

²⁰⁶⁴ En el tratado de Stalker and Parker se publican una serie de fórmulas de lacado en función de la tonalidad que se deseara aportar a los objetos. Stalker, J., y Parker, G., (Ed. cons. 1998). Sobre la coloración de las lacas y los procedimientos aconsejados en algunas recetas inglesas del pasado véase Webb, M., (2000 a), pp. 122-128. También apéndice I de esta tesis.

²⁰⁶⁵ Webb, M., (2000 a), pp. 125, 126.

²⁰⁶⁶ Junquera, J. J., (1999), p. 431.

²⁰⁶⁷ Junquera, J. J., (1999), p. 434.

Para conseguir este color el pigmento más empleado era el bermellón²⁰⁶⁸, pero también se utilizaba asiduamente el minio²⁰⁶⁹. Son numerosas las recetas de lacas rojas en las que se menciona uno u otro pigmento. Así en un diario madrileño del año 1772 se aconseja el uso de bermellón disuelto en barniz:

*...Después, para la segunda, tercera, y quarta mano (según se quiera mas, o menos cubierto de Barniz) se mezclará con seis onzas de barniz una onza de bermellón fino...*²⁰⁷⁰

A menudo se cita en la literatura técnica la combinación de ambos pigmentos como en esta fórmula de Sánchez Caro del año 1866 sobre el *maqueado* de los muebles:

*...Se dan una o dos manos del color que se quiera el fondo. Lo mas general es que sea encarnado con bermellón y parte de minio al óleo...*²⁰⁷¹

Esta información coincide con los resultados de los análisis de laboratorio llevados a cabo con motivo del desarrollo de esta tesis, en los que se muestra un reiterado uso de ambas sustancias en una misma obra²⁰⁷².

También podían emplearse colorantes inorgánicos rojos como el rojo de óxido de hierro²⁰⁷³ u orgánicos como el coccus laca²⁰⁷⁴, la rubia²⁰⁷⁵ o la raíz de alkanet²⁰⁷⁶. Sin embargo, es preciso señalar que los colorantes orgánicos raramente se identifican en los estudios científicos al ser, por lo general, una mínima proporción de ellos lo que se

²⁰⁶⁸ Pigmento sintético empleado como sustituto del cinabrio natural. Se realizaba a base de una amalgama de mercurio y azufre. Su invención se remonta a la época helenística. En la Alta Edad Media el término comenzó a utilizarse como sinónimo del cinabrio artificial, lo que se mantiene en nuestros días Kroustallis, S. K., (2008), pp. 79, 80.

²⁰⁶⁹ El minio es un mineral sintético que tradicionalmente se obtenía a partir de la calcinación del albayalde formando un óxido de plomo. Su color es anaranjado y tiene buen poder cubriente. Es poco estable a la luz y al aire y suele oscurecerse al ser empleado con determinadas técnicas. Es estable en la pintura al óleo, donde también se ha utilizado como secante. El minio se encuentra asimismo en calidad de mineral natural pero no se ha recurrido a él como pigmento. Kroustallis, S. K., (2008) p. 290. Sánchez Caro, I., (1866), p. 35.

²⁰⁷⁰ "Instruccion, y modo de hacer el Barniz para los Coches". *Diario curioso, histórico, erudito, comercial, civil y económico*, 14 de Junio de 1772.

²⁰⁷¹ Sánchez Caro, I., (1866), p. 35.

²⁰⁷² Véase apéndice I de esta tesis.

²⁰⁷³ Pigmento natural preparado a base de arcillas cuyo principal componente es el óxido de hierro. Kroustallis, S. K., (2008), pp. 378, 379. Véase apéndice I de esta tesis.

²⁰⁷⁴ Véase apéndice I. de esta tesis.

²⁰⁷⁵ Planta de la familia de las *rubiáceas* de cuya raíz y también de sus bayas, hojas y tallos se extrae un colorante rojo. Kroustallis, S. K., (2008), p. 379.

²⁰⁷⁶ Planta de la familia de las *borragináceas* denominada *alkanna tinctoria*. Kroustallis, S. K., (2008), p. 303.

disuelve en los barnices²⁰⁷⁷.

En España, al uso del color rojo de las lacas habría que añadir el negro por orden de importancia, como se ha dicho quizá por influencia del *japanning* y también de las lacas extremo orientales. A pesar del predominio de las lacas rojas, hemos encontrado mayor número de recetas, tanto españolas como extranjeras, para la ejecución de lacas negras que rojas. Posiblemente ello se deba a que las primeras eran complejas de confeccionar y requerían de procedimientos más sofisticados que las de otros colores²⁰⁷⁸. Así, Palomino en su receta *Modo de usar del Barniz de charol* alude en 1715 a uno de ellos:

*...y si el charol ha de ser negro, se hará con negro de humo, molido primero en seco en la losa, y desleído en el mismo barniz, y se le darán a la pieza (de este, o de otro color) dos, o tres manos...*²⁰⁷⁹

Además del negro humo²⁰⁸⁰, pigmento que se cita en la anotación anterior, podían emplearse otros, como el negro de hueso o de huesos²⁰⁸¹, el carbón vegetal²⁰⁸², el asfalto o el betún judaico²⁰⁸³, etc. Hemos identificado negro de huesos en la composición de ciertas obras, tanto españolas como inglesas, mediante los estudios científicos efectuados en ellas²⁰⁸⁴. En otras se ha detectado la presencia de carbón vegetal, en concreto en dos muebles de estilo II Imperio de laca negra con aplicaciones de nácar y toques dorados, de fabricación francesa y española respectivamente²⁰⁸⁵.

A continuación se transcribe una fórmula de barniz negro para lacas procedente de un recetario, publicado en 1876, en el que se recomienda el empleo de asfalto:

Barniz negro:...Hágase derretir ocho onzas de ámbar (y por separado cuatro onzas de asfalto), con cuatro de resina, y cuando esté todo fundido, añádanse ocho onzas de

²⁰⁷⁷ Los colorantes amarillos son más difíciles de identificar que los rojos, por ser más inestables y poseer una estructura más compleja. (Información oral aportada por Andrés Sánchez Ledesma, director del Laboratorio de estudios científicos Artelab. Marzo de 2014). Véase apéndice I de esta tesis.

²⁰⁷⁸ Huth, H., (1972), p. 26. Según Lucio Maire, el color negro era uno de los más difíciles de conseguir en el lacado de los carruajes. (Información oral aportada por Lucio Marie, maestro de carruges de Patrimonio Nacional. Marzo de 2007)

²⁰⁷⁹ Castro y Velasco, A.A.P., (Ed. cons. 1947), p. 747.

²⁰⁸⁰ Pigmento negro obtenido del hollín de la combustión de varias sustancias orgánicas. Kroustallis, S. K., (2008), p. 296.

²⁰⁸¹ Este pigmento, de origen animal, se consigue a partir de la carbonización de los huesos y astas de varios animales, su calidad es inferior al negro marfil. Podía emplearse en técnicas al óleo y en acuarela. Kroustallis, S. K., (2008), p. 296.

²⁰⁸² Se trata de un carbón obtenido por la destilación seca de la madera. Kroustallis, S. K., (2008), p. 98.

²⁰⁸³ Esta sustancia se localiza en yacimientos superficiales de petróleo crudo. Se utiliza desde la Antigüedad con el nombre de betún judaico. Kroustallis, S. K., (2008), pp. 65, 66.

²⁰⁸⁴ Véase apéndice I de esta tesis.

²⁰⁸⁵ Pieza nº 16 del apéndice IA y pieza nº 19 del apéndice IB.

*aceite hirviendo y diez y seis de trementina; mézclese en seguida, removiéndolo bien, media o una onza de aceite de lámpara, o de imprenta, y dese á entrambos un hervor...*²⁰⁸⁶

Sánchez Caro aconseja el uso de la misma sustancia en el siguiente escrito extractado de su recetario, reiteradamente citado en esta tesis, de la segunda mitad del siglo XIX:

*...Después se dan una o dos manos del color que se quiera el fondo. Lo mas general es que sea encarnado con bermellón y parte de minio al óleo, o negro para lo cual es preferible a todos el de betun judaico, o asfalto. Este se disuelve con aguarrás y forma un barniz especial...*²⁰⁸⁷

Son muchos los métodos que se formulan en los tratados destinados indistintamente a la confección de barnices para lacas, tanto rojas como negras:

*Barniz negro y roxo: ...Toma un quartillo de espiritu de vino, dos onzas de grasilla, una onza de goma laca en grano, y otra en tabla: esto lo echarás en la mitad del quartillo de espiritu, poniendole al Sol por ocho, o diez dias, y en el otro medio quartillo, dos onzas de grasilla, y ponerlo al Sol por el mismo tiempo: si el barniz de goma laca saliesse espeso, le añadiras un poco de espiritu, hasta que esté en su punto: tambien echaras en este barniz una quarta de goma almaciga, y una onza de agua rás, media onza de trementina de Venecia y despues de colado, le echarás la trementina, y el agua ras...*²⁰⁸⁸

En cuanto al resto de los colores, no faltaban en España las lacas azules y verdes. De verde oscuro eran según el profesor Junquera, muchas de las sillas que se realizaban en la Corona de Aragón²⁰⁸⁹.

De un tono azul pálido son dos extraordinarios relojes de pie del siglo XVIII, realizados a imitación de los prototipos británicos, pertenecientes a dos colecciones madrileñas distintas, a los que nos referiremos en el apéndice IB de esta tesis²⁰⁹⁰. Cabe señalar que esta tonalidad de azul no suele apreciarse en los relojes ingleses del mismo estilo, ni es común en el *japanning* en general, por lo que quizá la influencia viniera de Italia o Francia, países en los que las tonalidades pálidas tuvieron gran aceptación. Por otra parte, se trata de un color muy empleado en las camas olotinas pintadas del siglo XVIII

Los pigmentos más recomendados en los tratados para conseguir el color azul en las lacas eran el azul de Prusia²⁰⁹¹ y el azul esmalte²⁰⁹². El segundo de ellos gozaba de gran

²⁰⁸⁶ Anónimo., *Todas las artes que contiene lo más importante*, por --D.P.R y S. Barcelona. Libreria de Juan Oliveres, (1876), p. 473.

²⁰⁸⁷ Sánchez Caro, I., (1866), p. 35.

²⁰⁸⁸ Montón, B., (Ed. cons. 1757), pp. 200, 201.

²⁰⁸⁹ Junquera, J. J., (1999), p. 431.

²⁰⁹⁰ Piezas nº 2 y nº 3 del apéndice IB de esta tesis.

²⁰⁹¹ Se trata del primer colorante sintético moderno, descubierto a principios del siglo XVIII, su uso se difundió a partir de 1750. Este pigmento es de un azul intenso, con tonalidades verdosas y alto poder

favor por parte de los artesanos británicos de los siglos XVII y XVIII para las obras de *japanning*, por los satisfactorios resultados que se conseguían con él. Así por ejemplo, Stalker y Parker aconsejan su empleo en la receta *To make blue Japan*²⁰⁹³ y Dossie hace lo propio en su recetario de 1758²⁰⁹⁴. Sin embargo, el alto coste de este pigmento constituía un inconveniente para su uso. Ambas sustancias se han identificado en las obras analizadas con motivo de la realización de esta tesis, aunque el azul esmalte se ha apreciado exclusivamente en dos relojes británicos²⁰⁹⁵. El tercer pigmento azul localizado a través de las analíticas efectuadas ha sido el azul ultramarino artificial²⁰⁹⁶, uno de los colores más utilizados en el siglo XIX.

Otra tonalidad de las lacas fue el blanco²⁰⁹⁷, la documentación nos ofrece numerosos ejemplos de objetos de este color, destacando en ello el inventario *postmórtem* de Isabel de Farnesio de 1746:

*...Un Bufete de Charol blanco, cortado en ocho porciones con pie de lo mismo, Matizado de varias figuras y ramos de Papel cortado...*²⁰⁹⁸

*...Dos Messas de Charol fondo blanco, matizadas de diferentes ramos, y figuras verdes de papel cortado; remates dorados, Cajones, Cerraduras, y quatro pies quadrados...*²⁰⁹⁹

Como se puede comprobar las mesas de las citas mencionadas presentaban una decoración de *arte povera*.

También abundan las lacas blancas en una relación de objetos del Palacio de San Ildefonso redactada en 1774²¹⁰⁰. La bandeja de la primera cita era asimismo de *arte*

cubriente, según su lugar de procedencia se ha denominado azul de Ambéres, azul de Berlín o azul de París. Kroustallis, S. K., (2008), p. 70. Véase apéndice I de esta tesis.

²⁰⁹² Este pigmento sintético es un silicato de potasio coloreado con óxido de cobalto. Es transparente, poco cubriente, estable y su color oscila entre el azul morado y el azul claro. Kroustallis, S. K., (2008), p. 70. Véase apéndice I de esta tesis.

²⁰⁹³ Stalker, J., y Parker, G., (Ed. cons. 1998), p. 22.

²⁰⁹⁴ Dossie, R., (1758), p. 416.

²⁰⁹⁵ Piezas nº 1, nº 2 y nº 6 del apéndice IA de esta tesis.

²⁰⁹⁶ Es un pigmento sintético que surge en 1828 a imitación del azul ultramar natural realizado con lapislázuli. Kroustallis, S. K., (2008), p. 71. En los estudios científicos resulta difícil distinguirlos entre sí. Este pigmento aparece en la pieza nº 23 del apéndice IB de esta tesis.

²⁰⁹⁷ Junquera, J. J., (1999), p. 431. Webb, M., (2000 a), pp. 126, 127.

²⁰⁹⁸ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13568. (*Inventario General de Pinturas, Muebles y otras Alhajas de la Reina Ntra. S.^{ra} q^e tiene en el Palacio del R.^l Sitio de San Ildefonso, ejecutado de orden del Rey Nuestro señor en el año de 1746*).

²⁰⁹⁹ *Ibidem* nota anterior.

²¹⁰⁰ AGP. REG. Libro 266. (*Inventario General de la Pintura, Alhajas y muebles que existen en el Rl Palacio de S.ⁿ Yldef^o que estan a cargo del Aposentador de Palacio Gefe de el ôficio de la Furriera. Firmado por Francisco Manuel de Mena. Año 1774*).

povera:

*...Una Bandeja de charol blanco con papeles cortados, de un pie y medio de ancho, y dos pies de largo, esta se halla en la Galería de los Idolos ...*²¹⁰¹

*...Dos Papeleras con sus Puertecillas de charol blanco y gabetas, de un pie, y dos dedos en quadro y lo mismo de alto: estas se hallan en la Galería de los Idolos...*²¹⁰²

Para la ejecución de esta clase de superficies se recurría a distintos colorantes o pigmentos, entre los que destaca el carbonato básico de plomo, también denominado blanco de plomo o albayalde²¹⁰³. El intenso color blanco de esta sustancia y su elevado poder cubriente la hacía muy apropiada para los fondos blancos y era la preferida para estos menesteres, por parte de ciertos artesanos y tratadistas del siglo XVIII como Dossie (1758)²¹⁰⁴. No obstante, también se empleaba como carga. Esto es: con el objetivo de dar mayor consistencia a un color determinado, o también para aclararlo. Por su parte, a menudo se combinaba con el sulfato o carbonato cálcico en los aparejos, tanto en los elaborados al temple como al óleo²¹⁰⁵. Otra de las cualidades del albayalde estribaba en su poder secativo, motivo por el que se usaba de forma reiterada en las lacas, hasta el surgimiento de otros pigmentos blancos menos tóxicos²¹⁰⁶ y más estables²¹⁰⁷. El albayalde era el principal ingrediente de los aparejos de los carruajes lacados de los siglos XVIII y XIX.

A finales del siglo XVIII Larruga hace alusión al empleo de esta sustancia por parte de los lacadores españoles en referencia a una fábrica de carbonato de plomo concreta:

*...Mucho convendría fomentar esta manufactura en algunos pueblos de España, por ser un ingrediente necesario, no solo a los charolistas y doradores sino a la pintura, pues ayuda a todos los colores para graduar los claros, carnes y paños blancos...*²¹⁰⁸

Otro testimonio del uso de este material en la laca española se localiza en unas memorias de Febrero de 1736, firmadas por el aposentador de La Granja de San Ildefonso Domingo María Sani, sobre los gastos causados para el oficio de la furriera de dicho palacio. En él se indica la utilización de cuatro arrobas de albayalde fino:

²¹⁰¹ AGP. REG. Libro 266.

²¹⁰² *Ibidem* nota anterior.

²¹⁰³ Se trata de un pigmento blanco de tono intenso y gran poder cubriente. Ordóñez, C., Ordóñez, L., Rotaache, M., (Ed. cons. 1997), p. 214. Webb, M., (2000 a), p. 118. Bruquetas, R., (2002), pp. 152-154. Kroustallis, S. K., (2008), p. 47.

²¹⁰⁴ Dossie, (1758), p. 414.

²¹⁰⁵ Véase apéndice I de esta tesis.

²¹⁰⁶ Según el maestro de carruajes de Patrimonio Nacional, Lucio Marie, la prohibición que se impuso hace algunos años de utilizar este pigmento por sus efectos nocivos para la salud, ha supuesto no pocos problemas para configurar los aparejos adecuados de las lacas mediante materiales sustitutivos. (Información oral aportada por Lucio Marie. Mayo de 2015).

²¹⁰⁷ De hecho, el blanco de plomo tiende a amarillear o a oscurecer con el paso del tiempo.

²¹⁰⁸ Larruga y Boneta, E., (1787-1800), p. 180.

*...para azer una Mesa de Charol blanco para la Reyna N^a S^a...*²¹⁰⁹

Las lacas blancas presentaban a menudo perfiles dorados, principalmente a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, dentro del estilo neoclásico²¹¹⁰. La referencia que se transcribe bajo estas líneas procede de un cotidiano madrileño:

*...Se vende un juego de Estrado, que se compone de 12. Taburetes y 2. Canapeés, dados de charol blanco, y los perfiles dorados; 2. rinconeras y una Duquesa correspondientes...para su ajuste se acuda a la Joyería que está en la calle Leon...*²¹¹¹

Para continuar con el colorido de las lacas, presentamos el contenido del extracto de una receta de finales del siglo XVIII para la elaboración de barnices de distintos colores destinados a esta técnica:

*...Si se quiere dar Barnices simples de todos colores, assi como para el encarnado se le agregó bermellón, para el verde se le agregarán polvos sutiles de cardenillo fino; para el negro humo de pez, o el polvo de las lias del vino quemadas; para amarillo color de oro, se le agregan polvos de guta gamba, y mezclados estos colores en distintas porciones, los unos con los otros, se podra hacer mucha variedad de colores, según el gusto del que los emplee...*²¹¹²

Como se ha venido reiterando, a menudo las superficies lacadas cambian de color con el paso del tiempo, debido al oscurecimiento producido por el envejecimiento de sus materiales constitutivos, como resinas, aceites o pigmentos. Así, es normal encontrar lacas amarillentas o de color ocre que en origen fueron blancas, superficies verdes que cuando se crearon eran azules, otras negras que anteriormente fueron verdes²¹¹³, etc. Este tipo de alteraciones cromáticas se han percibido en algunas de las piezas estudiadas en el apéndice I de esta tesis.

En el apéndice I de esta tesis contamos con un ejemplo de este tipo de alteraciones verificado científicamente en un mueble concreto. Nos referimos a un contador del siglo XVIII cuya molduración, ahora de laca negruzca, fue efectivamente verde en origen²¹¹⁴. Lo más frecuente es que los cambios cromáticos de las lacas y la determinación de su colorido original solo se puedan constatar mediante estudios científicos, aunque a veces pueden observarse a simple vista a través de las lagunas presentes en la superficie.

²¹⁰⁹ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13554.

²¹¹⁰ No obstante, muchos de los muebles decorados de este modo eran pintados, no lacados.

²¹¹¹ *Diario noticioso, curioso, erudito y comercial publico y económico*, 13 de Marzo de 1759.

²¹¹² *Diario curioso, histórico, erudito, comercial, civil y económico*, 14 de Junio de 1772.

²¹¹³ Webb, M., (2000 a), p. 127. Un ejemplo claro del oscurecimiento de lacas verdes puede observarse en algunos carruajes austríacos. De hecho, a inicios del siglo XIX, los carruajes de la corte vienesa de Francisco I que se caracterizaban por el color "verde imperial corporativo" de sus cajas, es hoy apenas reconocible por haberse tornado negro con el paso de los años. Kurzel - Runtscheiner, M., "Fasto cortesano y sobriedad elegante. Los coches de la corte de Viena, entre las edades barroca y contemporánea" en AAVV., *Historia del Carruaje en España*. FCC y Cinterco. Madrid, (2005), p. 237. AAVV., *Prunkfahrzeuge des Wiener Kaiserhofes*. Kunsthistorisches Museum. Viena, (2009), p. 9.

²¹¹⁴ Pieza nº 21 del apéndice IB.

Al hilo de esta cuestión, Dossie aconseja emplear los barnices apropiados con el fin de evitar este fenómeno y, en concreto que los colores azules de las lacas se tornen con el tiempo verdes:

*...but the varnish, nevertheless, will somewhat injure the colour, by giving to a true blue a cast of green...*²¹¹⁵

Conviene tener en cuenta estas alteraciones que sufren las lacas a la hora de interpretar las fuentes documentales y de proceder a su estudio directo.

Los fondos de las lacas también podían ir dorados, siendo éstos muy frecuentes en los vehículos²¹¹⁶. A veces se ejecutaban con panes metálicos, fundamentalmente de oro o de plata, pudiendo combinarse distintas tonalidades de los mismos. Este sería el caso de un carruaje británico de Estado citado por Wackernagel que perteneció al príncipe de gales a finales del siglo XVIII, cuya caja se encontraba dorada en dos colores de pan de oro (verde y amarillo)²¹¹⁷. Pero estos fondos siempre se revestían de varios estratos de barniz.

Tampoco faltaban las superficies plateadas, a veces corleadas, frecuentemente a base de corlas o barnices amarillentos aplicados con el objetivo de imitar el oro²¹¹⁸. Los colorantes aplicados a tal fin eran variados. La guta gamba o goma guta era uno de ellos²¹¹⁹. El empleo de esta sustancia se sugiere en una fórmula publicada en un diario madrileño de 1772:

*...para amarillo color de oro, se le agregan polvos de guta gamba...*²¹²⁰

Sin embargo, las corlas se podían elaborar asimismo con otros colores. Un extraordinario ejemplo de ello, dada la dimensión de la superficie corlada de verde que ocupa toda la extensión del fondo de la laca del objeto, lo constituye una arqueta española del siglo XVIII custodiada en el Monasterio de Las Descalzas Reales de Madrid²¹²¹.

²¹¹⁵ Dossie, R., (1758), p. 416.

²¹¹⁶ Un ejemplo de ello sería la silla de manos española que se analiza en el apéndice I de esta tesis (pieza nº 30 del apéndice IB).

²¹¹⁷ Wackernagel, R., (1995), p. 81.

²¹¹⁸ La plata corlada o dorada a la meca también podía imitar las piedras preciosas u otros materiales. Ordóñez, C., Ordóñez, L., (Ed. cons. 1997), p. 122, notas 39 y 40. Bruquetas, R., (2002), p. 472. Bartolomé García, F. R., (2004), pp. 20, 21. Sánchez Caro, I., (1866), p. 13. Las corlas además proporcionaban brillo y color a las láminas metálicas. Kroustallis, K. S., (2008), p. 132.

²¹¹⁹ Se extrae de la planta *garcinia morella* existente en Camboya, Ceilán y Thailandia. Es de color amarillo - anaranjado, soluble en alcohol y parcialmente en agua. Se ha utilizado desde antiguo para imitar el oro y también como pigmento amarillo. Ordóñez, C., Ordóñez, L., (Ed. cons. 1997), p. 248. Kroustallis, S. K., (2008), p. 192.

²¹²⁰ *Diario curioso, histórico, erudito, comercial, civil y económico*, 14 de Junio de 1772.

²¹²¹ Pieza nº 28 del apéndice IB.

También existían fondos dorados con polvos de oro imitando la técnica oriental del *makie*, según el sistema de la venturina o aventurina al que ya nos hemos referido y sobre el cual profundizaremos más adelante. Y no faltaban las emulaciones de distintos materiales como el carey, la porcelana, diferentes maderas, etc. De ello hablaremos posteriormente.

Los barnices transparentes y/o coloreados que se extendían sobre las obras lacadas se componían, por lo general, de gomas y/o resinas disueltas en alcoholes, hidrocarburos o aceites²¹²².

De la misma manera que sucedía con la preparación, los estratos de barniz se iban puliendo y dejando secar antes de la extensión del siguiente, con el fin de conseguir una superficie perfectamente lisa, algo necesario para obtener el brillo intenso final deseado. Un brillo semejante al de un espejo o un cristal, tal y como se indica reiteradamente en las recetas de la época.

Entre dichos estratos podían ir los motivos decorativos y finalmente se pulimentaba el último estrato de barniz con distintos elementos o sustancias que, en ocasiones, se aplicaban con aceites de variada naturaleza. Esta práctica se señala en la fórmula anteriormente mencionada procedente del *Diario curioso erudito, civil y económico* de Junio del 1772:

*...Si el barniz después de aplicado estuviese aspero y desigual, pulirlo primero con polvo sutil de piedra pomez, y aceyte, y después con polvos de tripol, y por ultimo con un lienzo seco, y almazarron²¹²³ muy fino (vulgo almangra) hasta que el Barniz quede tan reluciente como un espejo, y entonces se le ha de dar la ultima mano de solo Barniz, como la primera que le dio sobre la madera, y cada mano, o passada, se ha de dexar enjuagar a lo menos tres horas, antes de dar la otra...*²¹²⁴

Este pulimento final complementaba todas las operaciones realizadas previamente para conseguir el ansiado brillo de las superficies lacadas.

Con respecto a las resinas y gomas utilizadas en los barnices, conviene señalar que el uso de una u otra sustancia no dependía tanto de factores geográficos, como de su compatibilidad con los distintos colores para conseguir los efectos finales deseados. Por ello, en los tratados existen recetas específicas para lacas de diferentes tonalidades.

En ocasiones se han encontrado en la documentación alusiones a gomas y resinas para la confección de lacas. Véamos, al hilo de esta cuestión, la siguiente anotación presente en una cuenta firmada en San Ildefonso el 18 de Junio de 1724, por el aposentador de Palacio, Eugenio Pareja:

Entregareis â Dⁿ Juan Fernández Guzmán setecientos y cuarenta y un reales de vellon

²¹²² Webb, M., (2000 a), pp. 121-125.

²¹²³ Óxido de hierro.

²¹²⁴ *Diario curioso, histórico, erudito, comercial, civil y económico*, 14 de Junio de 1772.

*que según la nota adjunta firmada de su mano y de Dⁿ Andres Procaccini importan las Gomas resinas colores y spiritus que se han traído para hacer los charoles de los gavinetes de este Palacio...*²¹²⁵

Entre las sustancias más empleadas en España para los barnices de las lacas se encuentra la goma laca²¹²⁶. Pero cabe señalar que su uso se procuraba eludir cuando se trataba de conseguir superficies claras, ya que los barnices confeccionados con ella tendían a enrojecer debido al colorante rojizo, llamado ceralaca que contenía y que solo se consiguió eliminar a partir de 1770.

La goma laca aparece citada reiteradamente en las fuentes documentales consultadas y también se ha identificado con frecuencia en las obras analizadas científicamente. En las que han sido examinadas por nosotros con motivo del desarrollo de esta tesis, esta sustancia aparece en varias ocasiones²¹²⁷.

Palomino recomienda el uso de este material en una receta de su tratado de 1715 titulada *Barniz de charol*:

*...se ha de tomar medio cuartillo de espíritu de vino, y a este se le han de echar tres onzas de goma laca molida, que sea la mejor y más limpia, que hubiere...*²¹²⁸

Por su parte, en 1734 Bernardo Montón en una fórmula sobre el *barniz de charol*, posiblemente tomada de Palomino, aconseja asimismo la utilización de la goma laca:

*...Toma medio quartillo de espiritu de vino, en él echarás tres onzas de goma laca, molida, limpia, y buena la pondrás en una redoma, poniendola al Sol hasta que conozcas, que el todo esta incorporado, y desleído, despues cuélale, y guardale tapado...*²¹²⁹

Y, por poner un ejemplo del siglo XIX, en el *Manual de curiosidades artísticas y entretenimientos útiles* de Munaiz y Millana publicado en 1831, en la receta *Otro barniz de charol*, se indica lo siguiente:

...Tómese una cuartillo de espíritu de vino (o menos, guardando siempre las proporciones) póngase en una redoma de vidrio bastante fuerte; añadansele cinco onzas de goma laca limpia y de buena calidad bien molido; colóquese en el baño de maría hasta que se haya perfectamente disuelto, cuélese en seguida y podrá guardarse

²¹²⁵ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 4. Exp. 1. Cfr. García Fernández M.S., (2003), p. 340.

²¹²⁶ Como ya se ha dicho, procede de las secreciones que ciertos insectos como depositan en el árbol indio *butea frondosa*. Los productos de la goma laca, a modo de colorantes, barnices o adhesivos, se emplearon en la India y en Cercano Oriente desde el año 1000 a. C. Se ha utilizado desde antiguo como barniz formando una película brillante y adhesiva, pero que se vuelve menos soluble al envejecer y oscurece por oxidación. Ordóñez, C., Ordóñez, L., (Ed. cons. 1997), p. 245. Webb, M., (2000 a), pp. 103, 104. Kroustallis, S. K., (2008), p. 187. Véase cap. I de esta tesis.

²¹²⁷ Véase apéndice I de esta tesis.

²¹²⁸ Castro y Velasco, A. A. P., (Ed. cons. 1947). Vol. 1, p. 747.

²¹²⁹ Montón, B., (Ed. cons. 1757), p. 35.

para usarlo cuando se necesite del modo siguiente...²¹³⁰

Finalmente cabe señalar que Watin sugiere la utilización de la goma laca disuelta en espíritu de vino para la "restauración de las lacas"²¹³¹.

Para finalizar con las menciones a la goma laca, transcribimos una anotación referida a la adquisición de goma laca para la reparación de una serie de lacas orientales, contenida en unas memorias de compra de materiales del oficio de furriera del Palacio de San Ildefonso del mes de Febrero de 1736:

*...quatro onzas de goma laca dos docenas... para los Charoles viejos del q.^{to} de Sus Mag^s...*²¹³²

Otra resina empleada en las lacas es la sandárac²¹³³, tradicionalmente se ha considerado esta resina como la principal materia prima de la laca veneciana y no faltan alusiones a su uso en la tratadística española. Así, en el volumen titulado *Secretos raros de artes y oficios* publicado en 1806, se incluye una receta denominada *Otro barniz de la china* en la que se aconseja lo siguiente:

*...Toma diez y ocho onzas de espíritu de vino, seis de sandárac, dos de trementina fina, y dos de espíritu de trementina: ponlo todo en una botella al sol, removiéndola de hora en hora, y quando lo adviertas muy líquido, pásalo por un lienzo...*²¹³⁴

También el *Manual de curiosidades artísticas y entretenimientos útiles* se refiere al uso de la sandárac bajo el epígrafe *Barniz de charol que se seca con facilidad*:

*...Tómense dos onzas de trementina que se lavará muy bien en agua caliente muchas veces, y cuatro onzas de sandárac...*²¹³⁵

Un ejemplo del empleo de esta sustancia en España lo encontramos en la reiteradamente citada memoria del oficio de furriera del Palacio de San Ildefonso del mes de Febrero de 1736. En ella se indica la adquisición de sandárac -definida con el nombre de *grasilla*²¹³⁶- junto a la goma laca, para la restauración de una serie de lacas asiáticas:

²¹³⁰ Munaiz y Millana, R., *Manual de curiosidades artísticas y entretenimientos útiles*. Impresor Francisco Sánchez. Reus, (1831), p. 200.

²¹³¹ Watin, J. F., (Ed. cons. 1776), p. 293.

²¹³² AGP. A.P. San Ildefonso. Caja. 13554. Véase apéndice III de esta tesis.

²¹³³ Esta resina se extrae de un tipo de coníferas del norte de África (*tetraclinis articulate*) y de las costas mediterráneas (*juniperus communis*, etc). Ha recibido distintas denominaciones: *goma persa*, *ámbar oriental*, *vernix*, *berenice*, *grassa*, etc. La sandárac más pura es de color amarillo pálido y de aspecto vidrioso y transparente, mientras que la que contiene impurezas tiene un color más oscuro. Es soluble en alcohol, éter y acetona. Produce barnices duros y lustrosos, aunque se oxidan rápidamente, oscureciendo. Se solía mezclar con trementina de Venecia con el fin de conseguir una mayor elasticidad. Es soluble en alcohol, éter y acetona. Ordóñez, C., Ordóñez, L., Rotaecche, M., (Ed. cons. 1997), p. 232. Webb, M., (2000 a), pp. 104,105. Bruquetas, R., (2002), pp. 468, 476. Kroustallis, S. K., (2008), p. 382.

²¹³⁴ Anónimo. *Secretos raros...*, (1806), p. 150.

²¹³⁵ Munaiz y Millana, R., (1831), pp. 210, 211.

²¹³⁶ En las fuentes escritas encontramos con asiduidad este nombre.

*...quatro H.^s de grasilla, quatro onzas de goma laca dos docenas; y media de pinzeles para los Charoles viejos del q.^{to} de Sus Mag^s...*²¹³⁷

Sin embargo, a pesar de lo expuesto, podemos afirmar que la sandáraca se ha localizado solo en dos de los objetos analizados con motivo de la elaboración de esta tesis²¹³⁸.

Otra de las resinas empleada en las lacas europeas fue la colofonia²¹³⁹. Se trata de la mayoritariamente identificada en las analíticas científicas llevadas a cabo con motivo de la realización de esta tesis, tanto en las piezas españolas como en las europeas.

También se recurrió en la laca europea al copal²¹⁴⁰. Así, en una receta ya señalada de 1866 sobre el lacado de los muebles, se recomienda finalizar tal proceso con un barniz a base de esta sustancia:

*...El copal al óleo es el más preferible por ser menos quebradizo y mas permanente que ningún otro...*²¹⁴¹

Por último cabe mencionar la trementina²¹⁴², el ámbar²¹⁴³ - ambas sustancias fueron recomendadas por Watin para las lacas²¹⁴⁴ - el mástic o almaciga²¹⁴⁵ y el dammar²¹⁴⁶,

²¹³⁷ AGP. AP. San Ildefonso. Caja. 13554. Véase apéndice III de esta tesis.

²¹³⁸ Pieza nº 11 del apéndice IA y nº 6 del apéndice IB.

²¹³⁹ Esta resina, también denominada *pez griega* o *rosín*, se obtiene tras tratar los residuos sólidos procedentes de la destilación de la esencia de trementina. Es de color amarillo y se oxida muy rápidamente volviéndose muy oscura, pegajosa y ácida. Es soluble en alcohol, aceite, hidrocarburos aromáticos y éter. Fue muy utilizada en toda Europa, sola o mezclada con otras sustancias, para la realización de barnices Ordóñez, C., Ordóñez, L., Rotaèche, M., (Ed. cons.1997), p. 233.

²¹⁴⁰ Es una materia que nunca ha sido de fácil identificación ya que el término copal (que podría tener origen mexicano) engloba varias resinas de diferente tipo (algunas fósiles, como el ámbar, conocido desde antaño con este nombre). Por ello antiguamente a estas resinas, que presentaban distintos colores, para diferenciarlas entre sí se las clasificaba en duras, semiduras o blandas, o bien en transparentes y opacas. La mayor parte de las resinas de copal son de origen vegetal, de la familia de las araucariáceas y aescalináceas, y se recogen en diversas partes del mundo: África (Zanzíbar, Madagascar, Angola y Congo), Asia (Malasia, Indonesia, Filipinas y Formosa) y América del Sur (al copal blanco de América se le denominaba *animé*). Ordóñez, C., Ordóñez, L., Rotaèche, M., (Ed. cons. 1997), p. 229. Webb, M., (2000 a), pp. 105, 106. Kroustallis, S. K., (2008), p. 129.

²¹⁴¹ Sánchez Caro, I., (1866), p. 36.

²¹⁴² Las trementinas son resinas oleosas extraídas de distintas coníferas. Se diferencian entre sí en la proporción de sus aceites esenciales. Ordóñez, C., Ordóñez, L., Rotaèche, M., (Ed. cons. 1997), pp. 241, 242. Bruquetas, R., (2002), p. 478. Kroustallis, S. K., (2008), p. 406.

²¹⁴³ Aunque este nombre se utilizó en el pasado para designar otras resinas como el copal o la sandáraca, en la actualidad se considera que el verdadero ámbar proviene de la resina fósil de la desaparecida conífera *pinus succinifera*. Los principales yacimientos de ámbar se localizan en el mar báltico. Es una sustancia insoluble en todos los disolventes excepto en los aceites calientes y la trementina. Kroustallis, S. K., (2008), p. 56.

²¹⁴⁴ Watin. J. F., (Ed. cons. 1776), p. 293. Webb, M., (2000), p. 107.

esta última únicamente a partir del siglo XIX que es cuando se inicia su empleo en Occidente.

El copal y el dammar también forman parte de la composición de varias lacas españolas y extranjeras estudiadas por nosotros²¹⁴⁷.

Con frecuencia las resinas mencionadas se combinaban entre sí para conseguir los resultados deseados. De hecho, resulta difícil encontrar una receta en la que no figuren varias de ellas²¹⁴⁸.

Así, en 1734 Bernando Montón aconseja lo siguiente bajo el título *Barniz de la China Sobrefino*:

...Toma una libra de espiritu de vino rectificado, cinco onzas de grasilla, cinco onzas de goma laca, una onza de almaciga en grano, media onza de trementina de Venecia, una onza de aceyte de trementina, media onza de goma copal, y el todo lo cocerás al Sol...
²¹⁴⁹

Y, en una fórmula denominada *Barniz que imita al de la china*, contenida en el tratado anónimo *Secretos raros de artes y oficios* de 1806²¹⁵⁰, se describe el procedimiento que apuntamos a continuación:

*...Toma goma laca, copal blanco y goma común*²¹⁵¹, *una onza de cada cosa: es menester purificar la goma laca en lexía fuerte y caliente, lavándola muchas veces hasta que la lexía quede clara: después con agua bien limpia, dos ó tres veces: se pone á secar al sol, y quando esté seca se hace polvos con las otras dos gomas: luego se*

²¹⁴⁵ Esta resina proviene de la *pistacia lentiscus* de la familia de las *anacardiáceas*, que se localiza en el Norte de África y en todo el Mediterráneo, sobre todo en la isla de Quíos. Es la más flexible de las resinas y se disuelve en hidrocarburos aromáticos, esencia de trementina, esencia de petróleo y alcohol. Se ha empleado desde el siglo XVI en barnices transparentes y elásticos aunque amarillea y se vuelve insoluble al envejecer. Ordóñez, C., Ordóñez, L., Rotaèche, M., (Ed. cons. 1997), p. 231. Webb, M., (2000a), pp. 107, 108. Bruquetas, R., (2002), p. 468. Kroustallis, S. K., (2008), p. 51.

²¹⁴⁶ Se extrae de distintas plantas tropicales de Asia pertenecientes a la familia de las *dipterocarpaceas*. Es una resina incolora o amarillo clara, dependiendo de su pureza. Se disuelve en disolventes orgánicos y aromáticos, esencia de petróleo y esencia de trementina. Es bastante estable y no suele amarillear. Sin embargo al envejecer oscurece ligeramente, se vuelve menos soluble y cristaliza, aunque en menor medida que otras resinas. Ordóñez, C., Ordóñez, L., Rotaèche, M., (Ed. cons. 1997), pp. 230, 231. Con frecuencia se confunde con el copal. Kroustallis, S. K., (2008), pp. 145, 146 El dammar se ha localizado en el repinte de un buró español del siglo XVIII del grupo de piezas españolas analizadas con motivo de la realización de esta tesis. Véase apéndice I de esta tesis.

²¹⁴⁷ Véase apéndice I de esta tesis.

²¹⁴⁸ En el grupo de obras europeas analizadas con objeto del desarrollo de esta tesis las resinas se combinan entre sí en varias de ellas. Véase apéndice I A de esta tesis.

²¹⁴⁹ Montón, B., (Ed. cons. 1757), p. 122.

²¹⁵⁰ Anónimo. *Secretos raros...*, (1806), p. 149.

²¹⁵¹ Desconocemos a qué tipo de goma se refiere el texto. Podría tratarse de la *goma guta*, ya que esta sustancia se empleaba a menudo en unión de ciertas resinas o goma resinas en la confección de barnices. Ordóñez, C., Ordóñez, L., Rotaèche, M., (Ed. cons. 1997), p. 248.

hierve á fuego manso por cinco horas, en buen espíritu de vino...

Por su parte, en una receta que aparece publicada en el *Manual de curiosidades artísticas y entretenimientos útiles* de Munaiz y Millana ²¹⁵² titulada *Otro barniz de espíritu de vino usado por los chinos*, se sugiere lo transcrito en las líneas que exponemos a continuación:

...Toma una libra de espíritu de vino rectificado, pon en el cinco onzas de grasilla, cinco idem de goma laca, una de almaciga en grano, media onza de trementina clara de Venecia, una onza de aceite de trementina, y media onza de goma copal.

En el mismo recetario, bajo el epígrafe *Barniz de espíritu de vino llamado superfino entre los chinos*, se detalla el siguiente procedimiento:

...Tómese una libra de espíritu de vino superior, o rectificado en un matrás ó vasija de vidrio á propósito; añádasele cinco onzas de grasilla, cinco de goma laca, una onza de almaciga en grano, media onza de trementina, una onza de aceite de trementina, y media de goma copal... ²¹⁵³

Por último, en una fórmula de 1772, ya citada, presente en un rotativo madrileño, se dictan una serie de indicaciones y varias resinas para confeccionar barniz para el lacado de los coches:

...Quatro onzas de Goma laca, media onza de Sandaraca, media de Almaciga en gotas, y dos cuartillos de Espiritu de vino, que corresponden a una Mitadilla, ponerlo todo junto en un matraz, embarrado con tierra de la que tienen preparada para trabajar los Alfareros, (vulgo Engerres) y tapar el matraz con un papel. Se ha de tener prevenida una olla, o caldereta de hierro, ocupada hasta dos tercias partes con arena, y en ella enterrar el matraz, y poner la caldereta sobre fuego de carbón, donde ha de hervir, lo que esta dentro del matraz el espacio de seis horas... ²¹⁵⁴

Pero, además de las sustancias mencionadas, podían utilizarse excepcionalmente en los barnices otras como el huevo, en especial su clara. Así, en el tratado de Vincenzo Coronelli *Epitome Cosmografica* de 1693, se hace relación a este material mezclado con azúcar como ingrediente de un barniz para los globos terráqueos confeccionados por este cosmógrafo veneciano:

...Molti adoperano per vernice la Chiara d'Uovo ben batuta mischiata col Zuccaro candido, e per meglio frangerla, la inzuppano e spremono con una spogna e colla medesima la replicano più fiate sopra il Globo ò le Carte. Questa è la più facile Vernice e meno dispendiosa, mà anco la più vile ed ordinaria tra tutte le altre... ²¹⁵⁵

²¹⁵² Munaiz y Millana, R., (1831), p. 202.

²¹⁵³ Munaiz y Millana, R., (1831), p. 208.

²¹⁵⁴ "Instrucción y modo de hacer el Barniz para los Coches". *Diario curioso, histórico, erudito, comercial, civil y económico*, 14 de Junio de 1772.

²¹⁵⁵ Coronelli, V., (1693), p. 405. Cfr. Santini, C., (2003), pp. 18, 19.

Por su parte, el recetario de Genaro Cantelli de 1735 recoge una fórmula de barniz al huevo para pinturas que bien podría servir también para las lacas:

*Barniz de clara de huevo: Bate claras de huevo como chocolate hafta que levanten buena efuma en una aljofayna, y darás con ella a la pintura con igualdad, de modo, que no quede cargada ni relamida*²¹⁵⁶...

Otra receta de las mismas características se localiza en el *Diccionario de las Nobles Artes* de Rejón de Silva del año 1788:

*...Barniz para dar a las pinturas. Se compone de clara de huevo muy fresco y algunas gotas de aguardiente; y después de batido sumamente hasta que se convierte en espuma, se moja una esponja fina en él, y se dá ligeramente al quadro...*²¹⁵⁷

En una anotación de 1736, relativa a los ingredientes necesarios para la reparación de una serie de lacas orientales en San Ildefonso, se alude claramente al uso de huevos para confeccionar barnices:

*...dos dozenas de guebos para limpiar; y varnizar los charoles del q^{to} de Sus Mag.^s...*²¹⁵⁸

Con respecto a los materiales empleados para disolver las sustancias sólidas, principalmente resinas y gomas, de los barnices, hemos hallado menciones al *espíritu de vino*²¹⁵⁹ en las fuentes consultadas. A las fórmulas ya transcritas en las que aparece este ingrediente podríamos añadir otra contenida en el *Tratado de barnices y charoles* de 1755, que recibe el nombre de *Barniz de Charol, su uso*²¹⁶⁰:

...Echa tres onzas de gomalaca molida, limpia, y buena en medio quartillo de espiritu de vino...

En otro listado de 1736 de adquisición de material para el Palacio de San Ildefonso, destinado a la reparación de lacas orientales y a la fabricación de otras por parte de los charolistas de dicho Real Sitio, se indica el gasto de:

*...seis a^s de vino tinto para azer espíritu para el varniz de los Charoles de sus Mg^s...*²¹⁶¹

²¹⁵⁶ Cantelli, G., (1735), p. 71.

²¹⁵⁷ Rejón de Siva, D. A., (1788), p. 34.

²¹⁵⁸ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13554. Cfr. García Fernández en 1993. García Fernández, M. S., (1993), p. 199.

²¹⁵⁹ Se trata del alcohol etílico procedente del vino. Ordóñez, C., Ordóñez, L., Rotaecche, M., (Ed. cons. 1997), p. 256. Webb, M., (2000 a), pp. 121, 122.

²¹⁶⁰ Orellana, F. V., (1755), p. 63. Esta receta se transcribe en el *Diario curioso, histórico, erudito, comercial, civil y económico*, 14 de Junio de 1772. Véase también Montón, B., (Ed. cons. 1757), p. 35.

²¹⁶¹ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13551 y AGP. A P. San Ildefonso. Caja 13554. (Memorias del oficio de furriera redactadas por Domingo María Sani en Marzo de 1736). Cfr. García Fernández, M. S., "Paneles de laca para las habitaciones de Felipe V en el Palacio de la Granja de San Ildefonso" en

A veces, con el fin de conseguir una mezcla más homogénea entre las sustancias sólidas y los diluyentes de los barnices, así como para acelerar los tiempos de disolución, los barnices se exponían al sol o también al calor del fuego. Hemos visto alusiones a este asunto en determinados documentos. Así, en una receta de un tratado de 1734 se leé:

*...Toma medio quartillo de espiritu de vino, en él echarás tres onzas de goma laca, molida, limpia, y buena la pondrás en una redoma, poniendola al Sol hasta que conozcas, que el todo esta incorporado, y desleído, despues cuelale, y guardale tapado...*²¹⁶²

Y en la citada memoria de los gastos causados para el oficio de furriera de Agosto a Diciembre de 1736²¹⁶³ se apunta la siguiente entrega:

*...quatro a.s de Carbón al charolista para azer barniz para una Mesa de Charol de la Reyna N^a S^a...*²¹⁶⁴

Pudiera ser que tan elevado suministro de carbón hubiera estado destinado a hacer lumbre para la disolución del barniz.

El aceite era otra de las sustancias empleadas en la confección de las lacas. Podía emplearse para aglutinar los colores de las capas pictóricas, como diluyente de las resinas destinadas a confeccionar barnices²¹⁶⁵, para el pulimento de los distintos estratos de laca y también como mordiente para los motivos dorados.

El aceite más empleado en las lacas era el de linaza, es también el preferido dentro de las técnicas artísticas de nuestro continente aunque también se utilizaron los de ²¹⁶⁶, espliego²¹⁶⁷, nueces²¹⁶⁸, amapola²¹⁶⁹ u oliva²¹⁷⁰. Sin embargo, en los estudios científicos

AAVV., *Philippppe V d'Espagne et l'art de son temps*. Museo de L'ile de France en Sceaux. París, (1995), Vol. 2, p. 199.

²¹⁶² Montón, B., (Ed. cons. 1757), p. 35.

²¹⁶³ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13554.

²¹⁶⁴ *Ibidem* nota anterior.

²¹⁶⁵ Webb, M., (2000 a), pp. 123, 125.

²¹⁶⁶ Aceite vegetal secativo extraído de las semillas del lino (*linnum usitatissimum*). Se ha empleado desde antiguo como aglutinante de pinturas, como aceite secante, como mordiente dentro de la técnica del dorado y en la fabricación de barnices. Forma una película resistente, flexible y elástica que se altera cromáticamente con la luz, la humedad y en la oscuridad. Ordóñez, C., Ordóñez, L., Rotaèche, M., (Ed. cons. 1997), pp. 227, 228. Bruquetas, R., (2002), p. 46. Kroustallis, S. K., (2008), pp. 34, 35. El aceite de linaza cocido es un aceite de linaza crudo al que se le añaden agentes secantes para volverlo secativo.

²¹⁶⁷ Se destila de determinadas flores como la *lavandula spica*. Además de emplearse en la confección de barnices se ha utilizado para la fijación de oro en polvo. Ordóñez, C., Ordóñez, L., Rotaèche, M., (Ed. cons. 1997), p. 229. Kroustallis, S. K., (2008), p. 157.

²¹⁶⁸ Se obtiene de las nueces del nogal *juglans regia*. Seca más rapidamente que el aceite de amapola. Se vuelve rancio con el paso del tiempo tornándose incoloro, lo que lo hace apropiado para los barnices

no suele identificarse la naturaleza del aceite empleado en las piezas analizadas²¹⁷¹. Y tampoco es fácil localizar referencias concretas a los diferentes aceites en la documentación española consultada²¹⁷². Y, cuando las hay, lo más habitual es encontrar la ambigua expresión aceite común, a menudo en relación al de linaza, dado el uso preponderante del mismo sobre los demás. De hecho es el que se ha detectado mayoritariamente en las obras analizadas por nosotros, cuando ha sido posible identificarlo.

El aceite de linaza es también el más señalado en la tratadística de los siglos XVIII y XIX. A él se refiere por ejemplo Palomino en una cita que reza así:

*...Síguese ahora el tratar de los secantes, que se pueden usar a el óleo, de éstos, el más común es el aceite de linaza, cocido con azacón, o litarge, que por otro nombre llaman almártaga de dorar...*²¹⁷³

La referencia del año 1734 que exponemos a continuación forma parte de un listado de materiales destinados a la ejecución de obras en San Ildefonso. En ella se menciona el consumo de:

*...cuatro H^s de azeite comun para los nuevos charoles del Gavinete...*²¹⁷⁴

Y en otro elenco de materiales de 1736 se especifica el empleo de *aceite común* como aglutinante de colores y como diluyente de barnices. En concreto se señala la compra de una libra de esta sustancia para:

*...poner los colores y barnices para los nuevos charoles de San Ildefonso...*²¹⁷⁵

En realidad los materiales indicados en ambas citas se destinaron a la confección de una serie de lacas para el dormitorio real y la estancia conocida como *gabinete de los espejos* o *tocador de la reina* del Palacio de San Ildefonso entre 1734 y 1736, a cargo de

claros. Ordóñez, C., Ordóñez, L., Rotaache, M., (Ed. cons. 1997), p. 228. Bruquetas, R., (2002), p. 468. Kroustallis, S. K., (2008), p. 35.

²¹⁶⁹ También denominado aceite de adormidera, es un extracto de las semillas del *papaver somniferum*. Es menos amarillento que el aceite de linaza pero seca más lentamente. Se ha utilizado como aglutinante, como aceite secante y en la confección de barnices. Ordóñez, C., Ordóñez, L., Rotaache, M., (Ed. cons. 1997), p. 228. Kroustallis, S. K., (2008), p. 34.

²¹⁷⁰ Aceite vegetal extraído de la pulpa de la aceituna. Su uso en las técnicas artísticas no ha sido muy extensivo. Kroustallis, S. K., (2008), p. 35. Bonanni, F., (Ed. cons. 1723), p. 173.

²¹⁷¹ Véase apéndice I de esta tesis.

²¹⁷² Webb, M., (2000 a), pp. 110, 112.

²¹⁷³ Castro y Velasco, A.A. P., (Ed. cons. 1947), p. 140.

²¹⁷⁴ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13551.

²¹⁷⁵ *Ibidem* nota anterior.

una serie de artífices, entre los que se encontraba el charolista Antonio Hurtado²¹⁷⁶, a quien tendremos ocasión de referirnos reiteradamente a lo largo de este trabajo:

Y es posible indicar que en una de las lacas procedente del *gabinete de los espejos* que se conserva aún en dicho palacio y que ha sido analizada por nosotros, se ha detectado la presencia de aceite secante. A pesar de no haberse podido determinar, mediante la analítica, la naturaleza concreta del mismo, podríamos plantear la hipótesis de que se trataba de aceite de linaza cocido al ser éste un aceite secativo²¹⁷⁷. Esta circunstancia reforzaría la suposición de que en ambos listados la denominación *azeite común* se utilizó como sinónimo de aceite de linaza. Esto podría hacerse extensible a otros casos en los que aparece tal expresión en la documentación.

Genaro Cantelli sugiere el uso del aceite de linaza en varias recetas de su *Tratado de barnices y charoles* de 1735²¹⁷⁸. En primer lugar transcribimos un extracto de aquella titulada *Observaciones para imitar el Barniz del Japón*:

*...Amas de esto, es menester buscar un aceyte, que las pueda disolver (las resinas), y homogeneamente unir: que tenga así mismo mucha facilidad en secarse, por cuyas razones se cree no aver otro aceyte mas del caso, ni mejor que el de Linaza...*²¹⁷⁹

Y en una segunda fórmula de este recetario, redactada bajo el epígrafe *Barniz más parecido entre todos al de la China*, Cantelli aconseja lo siguiente:

*...Y para assegurar mejor el que se seque con brevedad, mezclese la Goma Copal con el aceyte de Linaza bien purgada, y con esto se consigue un equivalente al Chie...*²¹⁸⁰

En cuanto al aceite de espliego, éste se cita por ejemplo en el *Manual de curiosidades artísticas y entretenimientos útiles* de 1831, concretamente bajo el título *Barniz de charol que se seca con facilidad*:

*...Tómense dos onzas de trementina que se lavará muy bien en agua caliente muchas veces, y cuatro onzas de sandáracas; póngase esta al fuego en vasija de barro a propósito, y cuando empiece a humear añádasele la trementina y una onza de aceite de espliego...*²¹⁸¹

También se recomienda el uso de aceite de espliego en una receta extraída de la prensa española de la segunda mitad del siglo XVIII:

...Después, para la segunda, tercera, y quarta mano (según se quiera mas, ò menos

²¹⁷⁶ Véase apéndice III de esta tesis.

²¹⁷⁷ Consúltase Bruquetas, R., (2002), pp. 402, 431.

²¹⁷⁸ Cantelli, G., (1735), pp. 22, 23, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49.

²¹⁷⁹ Cantelli, G., (1735), p. 23.

²¹⁸⁰ Cantelli, G., (1735), p. 43. La palabra *chie* se emplea aquí como sinónimo de laca oriental.

²¹⁸¹ Munaiz y Millana, R., (1831), p. 210.

cubierto de Barniz) se mezclará con seis onzas de barniz una onza de bermellón fino, y para destemarlo²¹⁸², mezclarle antes algunas gotas de aceite esencial de espliego...²¹⁸³

Por lo que se refiere al aceite de oliva, cabe señalar que Bonnani sugiere la utilización del mismo para el pulimento de los distintos estratos de los barnices de las lacas²¹⁸⁴.

En lo que respecta al aceite de nueces o amapolas, ambos aparecen referidos en determinados recetarios extranjeros para la confección de barnices. Así por ejemplo Robert Dossie señala:

...A very good varnish, free entirely from all brittleness, may be formed by dissolving as much gum animi²¹⁸⁵, as the oil will take, in old nut or poppy oil...²¹⁸⁶

Por su parte, nosotros hemos localizado aceite de nueces en la composición de la laca de un escaparate español cuyo estudio figura en el apéndice I de esta tesis²¹⁸⁷.

Otra sustancia empleada en las lacas, tanto como aglutinante de pinturas como para disolver barnices es la esencia de trementina también llamada aceite de trementina, espíritu de trementina²¹⁸⁸ o incluso aguarrás²¹⁸⁹. Este material se ha visto ya mencionado en algunas de las fórmulas anteriormente transcritas. A ellas podríamos añadir otra que figura en el manual redactado por Munaiz y Millana denominada *Barniz de charol que se seca con facilidad*:

...sepárese la vasija del fuego y añádasele dos onzas de aguardiente bueno y tres de esencia de trementina; menéese bien, y sin mas se obtendrá un barniz bastante hermoso que se seca en seis horas poco más o menos...²¹⁹⁰

También se hace referencia a dicho ingrediente en una receta contenida en esta misma

²¹⁸² Es decir; para conseguir una disolución adecuada.

²¹⁸³ *Diario curioso histórico, erudito, comercial, civil y económico*, 14 de Junio de 1772.

²¹⁸⁴ Bonanni, F., (Ed. cons. 1723), p. 173.

²¹⁸⁵ El término *goma anime* puede referirse, como se ha dicho, a una variante del copal, también a una resina que exuda de un árbol tropical americano llamado *Hymen[ae]a courbaril*, muy empleada en la confección de barnices, etc. <http://dictionary.die.net/anime> (consulta del 7 de Mayo de 2011).

²¹⁸⁶ Dossie, R., (1758), p. 415.

²¹⁸⁷ Pieza nº 23 del apéndice IB de esta tesis.

²¹⁸⁸ Se obtiene de la destilación de la trementina común, la resina anteriormente aludida. Se ha empleado muy extensamente para la disolución de las resinas y la formación de barnices. Al contacto con la luz y el aire amarillea. Kroustallis, S. K., (2008), p. 158. Véase Riffault, J., *Manual teórico y práctico del pintor, dorador y charolista Imprenta de Ripollés*. (Ed. cons. Madrid, 1850), pp. 126, 127.

²¹⁸⁹ Cuando la trementina no está muy rectificada, suele recibir el nombre de aguarrás. Ordóñez, C., Ordóñez, L. Rotaeche, M., (Ed. cons. 1997), pp. 257, 258. Este último término figura en muchas de las recetas antiguas españolas consultadas, a menudo con el significado de esencia de trementina pura.

²¹⁹⁰ Munaiz y Millana, R., (1831), pp. 210, 211

publicación titulada: *Otro barniz de espíritu de vino usado de los chinos*:

...Ponganse en 18 onzas de espíritu de vino superior, 6 onzas de sandáraca, dos de trementina fina, y otras dos de espíritu de trementina en una botella fuerte de vidrio...
²¹⁹¹

En cuanto al número de capas de barniz que podían aplicarse en una obra lacada, ello dependía de distintos factores. Watin aconsejaba de ocho a veinte²¹⁹², en su opinión, el sistema de secado de los barnices variaba tanto en función del tipo de resina como del disolvente empleado. Para este autor, ciertos barnices de espíritu de vino, como el de goma laca, podían dejarse secar al sol, mientras que aquellos al aceite, como el de ámbar, debían hacerlo al calor de un fuego o de una estufa, para permitir el apropiado endurecimiento de los mismos²¹⁹³.

Con respecto a los productos abrasivos utilizados, tanto para pulir cada uno de los estratos de barniz como para el acabado final de la superficie de las lacas, en los recetarios con frecuencia se hace relación a sustancias como el trípoli²¹⁹⁴ o el polvo de piedra pómez²¹⁹⁵, entre otras.

Por ejemplo Palomino se refiere en 1715 al empleo del trípoli en este procedimiento de la siguiente manera:

*...y después de ejecutado el charol, se ha de pulir fuertemente con tripoli; y después de liso con un poco de ante para lustrarlo, y quedará terso como un cristal...*²¹⁹⁶

Unos años más tarde, en 1720, Bonanni recomienda idéntica sustancia, mezclada con aceite de oliva, para el pulimento final de las lacas con el fin de conseguir superficies tan brillantes como el cristal:

*...si deve prendere polvere de Tripoli, con la quale si suole dare il lustro...con Panno di Lino intriso nell' Ogllo di Ulivo strofinare continuamente il lavoro...*²¹⁹⁷

²¹⁹¹ Munaiz y Millana, R., (1831), p. 206.

²¹⁹² Consideramos que la cantidad de capas de barniz de las lacas europeas dependería de múltiples factores ligados a la propia operativa de cada artesano, independientemente de las recomendaciones de los tratadistas. Por ello, al igual que sucede con las capas de aparejo, no convenga generalizar sobre este asunto ya que es imposible establecer esta cifra sin recurrir a estudios científicos. De ahí la conveniencia de ser cautos, tanto ante las estimaciones que se aportaron en el pasado, como ante las de los autores contemporáneos en relación a esta cuestión ya que se extraen más bien de una tradición oral poco contrastada científicamente.

²¹⁹³ Watin, J. F., (Ed. cons. 1776), pp. 293, 294.

²¹⁹⁴ Se trata de un polvo finísimo de color blancuzco que se extrae de la pizarra natural. Algunos autores denominan trípoli al sílice derivado de los caparazones de determinados fósiles. Ordóñez, C., Ordóñez, L., Rotaecche, M., (Ed. cons. 1997), p. 223.

²¹⁹⁵ La piedra pómez es una roca piroclástica de estructura amorfa, originada a partir de lava viscosa y rica en gases. Kroustallis, S. K., (2008), p. 336. Webb, M., (2000 a), pp. 129, 130. Ordóñez, C., Ordóñez, L., Rotaecche, M., (Ed. cons. 1997), p. 223.

²¹⁹⁶ Castro y Velasco, A. A. P., (Ed. cons. 1947), p. 747.

²¹⁹⁷ Bonanni, F., (Ed. cons. 1723), p. 173.

Y en la fórmula *Barniz de Charol, su uso*, del recetario anónimo de mediados del siglo XVIII traducido por Francisco Vicente de Orellana, se aconseja también el trípoli para estos menesteres:

*...si el Charol ha de ser de algun color, le desleirás en seco sobre la losa, y despues de desleído con el Barniz, darle a la pieza con este color, dos o tres manos; despues pulase fuertemente con Tripol, estando lisa le daras lustre con un pedazo de ante, y quedará como un cristal...*²¹⁹⁸

El mismo material es sugerido por Bernardo Montón en 1734 para el pulimento de los barnices de las lacas en una receta casi idéntica a la anterior titulada *Modo de usar del Barniz de Charol*:

*...Si el Charol ha de ser de algun color, lo desleíras en seco sobre la losa, luego desleído en el barniz, daras a tu obra, o pieza de este color dos, o tres manos, despues lo pulirás fuertemente con Tripól: estando liso, lo lustrarás con un pedazo de ante, y que quede como un crystal...*²¹⁹⁹

Son varios los autores que aconsejan la utilización de trípoli o pómez indistintamente como por ejemplo Bonanni²²⁰⁰ o Dossie. Éste último aconseja el siguiente método:

*...The work is fit to be polished, this must be done, in common cases, by rubbing it with a rag dipped in tripoli or pumice stone...*²²⁰¹

En 1831, Munaiz y Millana sugiere también el empleo de ambos abrasivos en su *Manual de curiosidades artísticas y entretenimientos útiles* dentro de la fórmula *Otro barniz de charol*:

*...Téngase la pieza de madera muy bien pulimentada, prepárese aun por medio de la piedra pomez, el trípól...*²²⁰²

Pero determinados tratadistas proponen otras soluciones para el pulimento de las superficies lacadas que bien pudieron haberse empleado en España. Por ejemplo Agricola en su *Trattenimenti sulle vernici* aconseja para estos menesteres, además del polvo de pómez, la piel del tiburón (*pesce squadro o cane marino*)²²⁰³ o la cola de caballo (*rasparella, erba chiamata coda de cavallo*)²²⁰⁴.

²¹⁹⁸ Orellana, F. V., (1755), p. 63.

²¹⁹⁹ Montón, B., (Ed. cons. 1757), p. 35.

²²⁰⁰ Bonanni, F., (Ed. cons. 1723), pp. 171, 173.

²²⁰¹ Dossie, R., (1758), p. 426.

²²⁰² Munaiz y Millana, R., (1831), p. 200.

²²⁰³ Agricola, F., (1789), pp. 152, 153.

²²⁰⁴ Agricola, F., (1789), pp. 152, 153. Por *rasparella* entendemos una pequeña planta denominada *equisetum hyemale* vulgarmente conocida como cola de caballo. Carece de hojas y se compone de una simple caña parecida al bambú. Crece en los suelos arenosos, de donde absorbe sílice que deposita en su

Otro producto abrasivo que se recomienda en la literatura técnica para el pulimento de las superficies lacadas era la harina. Bonanni señala que dicho material contribuía a la eliminación del exceso de grasa, tras haberse pulido previamente una zona determinada, con trípoli unido a aceite de oliva²²⁰⁵. La harina también aparece reflejada en el *Treatise of Japanning and Varnishing* de Stalker y Parker de 1686:

*...in polishing...fine flower and oyl must be admitted to the performance...*²²⁰⁶

Hemos localizado una mención al empleo de harina en la confección de lacas españolas en un elenco, varias veces citado, redactado por Domingo María Sani, de los gastos causados para el oficio de furriera del Palacio de San Ildefonso del año 1736. En él se señala el gasto de:

*...tres arrobas de arina para otros charoles...*²²⁰⁷

Ignoramos la utilidad que hubiera tenido la harina aquí, dado los diversos usos, ya comentados, de este material en las lacas. Otros productos utilizados, aunque en menor medida, para el pulimento de las lacas eran el polvo de esmeril²²⁰⁸ o el cristal pulverizado²²⁰⁹, a ellos se refieren varios autores, entre los cuales se encuentra Bonanni²²¹⁰.

Por su parte, la raíz de alkanet, material al que hemos aludido anteriormente como colorante de las lacas, también se empleaba como abrasivo de barnices²²¹¹. Su color rojizo lo hacía adecuado para superficies de esta tonalidad.

Por último, ocasionalmente se podían emplear para esta tarea pigmentos de los colores correspondientes a la tonalidad de los objetos. La mayor parte de las menciones a ello se refieren a pigmentos negros o rojos para las lacas de estos colores.

superficie, con lo que se convierte en algo parecido a la lija. Fue muy utilizada para pulir las superficies de laca japonesa. Vease Ordóñez, C., "Dos maestros de la talla en madera. Grinling Gibbons y Andrea Brustolon" en AAVV., *Curso sobre mobiliario antiguo*. GEIIC. Madrid, (2004), p. 5. http://www.geiic.com/files/Publicaciones/Dos_maestros_talla_madera.pdf 8 (consulta de Enero de 2011). También Estévil, D., *Grinling Gibbons and the art of Carving*. V&A publications. Londres, (1998), pp. 201, 202, 203, 204.

²²⁰⁵ Bonanni, F., (Ed. cons. 1723), p. 173.

²²⁰⁶ Stalker, J., y Parker, G., (Ed. cons. 1998), p. 21.

²²⁰⁷ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13551.

²²⁰⁸ Este material abrasivo se extrae del esmeril natural y del óxido de aluminio cristalizado, también llamado corindón, Ordóñez, C., Ordóñez, L., Rotaache, M., (Ed. cons. 1997), p. 223.

²²⁰⁹ Se obtiene principalmente de la trituración del vidrio verde. Ordóñez, C., Ordóñez, L., Rotaache, M., (Ed. cons. 1997), p. 222.

²²¹⁰ Bonanni, F., (Ed. cons. 1723), pp. 172, 174.

²²¹¹ Kroustallis, S. K., (2008), p. 303.

Antes de centrarnos en los aspectos decorativos de las lacas, deseamos indicar que en los estudios científicos hemos localizado con frecuencia sílice, principalmente en los aparejos, pero también en otros estratos internos, quizá con la finalidad de enfatizar el brillo y la transparencia de la superficie final o bien como material de carga o también como secativo. Sin embargo no se han encontrado referencias al uso de esta sustancia en la tratadística.

En lo tocante a los motivos decorativos de las obras lacadas, éstos tal y como se ha dicho con frecuencia se realizaban entre los diferentes estratos de barniz. A menudo se calcaban o copiaban de los dibujos o grabados que se difundían por Europa en diferentes tratados y publicaciones.

Son varios los autores que indican como debía llevarse a cabo dicho proceso. En el caso de Stalker y Parker, éstos publicaron en su recetario de 1686 una serie de ilustraciones para que fueran copiadas a tal efecto. A continuación transcribimos uno de los métodos aconsejados por los autores que lleva el siguiente título *To take off any Japan patterns in this Book, upon any piece of work whatsoever*:

*...When your Black, or any other colour is varnished and polish't fit for draught, take a particular design out of this Book, or any thing else that is drawn upon paper, whit whiting rub al over the back-side of your Print or Draught, and use a linnen cloth to wipe off all the whiting that lies rough and dusty on the back side of your paper so whited. Then lay the Print on the Table or Box, with the whited side next to it, in the very place where you design the Draught should be made, and with a needle or piece of iron -wyer round and smooth at the point, fixed in a wooden handle for the purpose, not sharp to cut or scratch your Paper and Print, which we call a Tracing pencil...This, by the assistance of the whiting with which your paper was rubb' d, will drive the fashion and lines of what you have done, upon the Box or Table....*²²¹²

En la laca europea predominaban los motivos dorados aunque no faltaban aquellos pintados, plateados o corlados, a base de barnices coloreados de amarillo para imitar el oro o también de otros colores²²¹³. Por ejemplo, para las carnaciones de los personajes orientales a menudo se empleaban corlas de tonos pardos.

Cabe precisar que, además de la plata, era frecuente recurrir a láminas de estaño para las decoraciones, no solo con el fin de abaratar costes, sino también y principalmente con el objetivo de evitar el fenómeno del ennegrecimiento de la plata en contacto con el azufre de la atmósfera. Algo que se producía al irse desgastando los barnices situados sobre este metal que ejercían de barrera de protección contra los agentes atmosféricos.

Al hilo de esta cuestión, Cennino Cennini recomendaba, ya a finales del siglo XIV, el uso del estaño a la hora de platear distintas superficies, entre las que se encontraba la madera:

²²¹² Stalker, J., y Parker, G., (Ed. cons. 1998), p. 37.

²²¹³ Ordóñez, C., Ordóñez, L., Rotaache, M., (Ed. cons. 1997), p. 122, notas 39 y 40. Bruquetas, R., (2002), p. 472. Bartolomé García, F. R., Terminología básica de técnicas y materiales de la policromía". *Akobe: restauración y conservación de bienes culturales*, (2004), pp. 20, 21. Sánchez Caro, I., (1866), p. 13.

*...E nota, che sopra tutto fa' con meno ariento che puoi, perche non dura, e viene negro in muro en in negro...*²²¹⁴

E incluso en épocas precedentes, el monje Teófilo, en su tratado redactado entre los siglos XI y XII, sugería el recurso a este metal dentro de las técnicas de dorado²²¹⁵.

Este método de plateado a base de estaño venía comúnmente denominado estañado, nombre que servía asimismo, como veremos, para nombrar otros sistemas de plateado mediante soluciones líquidas elaboradas con este metal.

Gran parte de las labores doradas y plateadas con panes metálicos, se llevaban a cabo según los métodos tradicionales de dorado al agua y al aceite. Como es sabido, las superficies doradas al agua venían pulimentadas con el fin de que adquirieran un brillo similar al oro macizo, mientras que aquellas al aceite quedaban mate, ya que no podían bruñirse. Para el primer tipo de dorado era imprescindible la aplicación de bol bajo la lámina metálica, con el fin de que fuera posible proceder a pulimentarla con un instrumento duro, utilizándose a menudo una piedra de ágata, dientes de animales, etc. Con frecuencia, este sistema de dorado viene denominado dorado de bruñido en la documentación²²¹⁶.

Con respecto al empleo de panes metálicos en las lacas no faltan ejemplos de ello en la documentación consultada. Un ejemplo que podemos traer a colación se encuentra en la mencionada relación de Febrero de 1736, sobre los gastos causados para la furriera de San Ildefonso. En ella se incluye el gasto de un elevado número de panes de oro:

*...seisc. t^{os} panes de oro para dorar una Mesa de charol de la Reyna N^a. S^a...*²²¹⁷

Los panes metálicos utilizados en las lacas podían presentar distintas tonalidades, en función de su aleación, al fin de conseguir contrastes de color²²¹⁸. Stalker y Parker se refieren a los diferentes colores y tipos de oro a utilizar para la ejecución de los dibujos aportados en su tratado con el fin de que fueran copiados por lacadores profesionales o aficionados²²¹⁹.

²²¹⁴ Cennini, C., *Il Libro de Arte o Trattato della Pittura* (1390), (Ed. cons. Felice le Monnier, 1859), p. 140.

²²¹⁵ Véase Hawthorne, J. G., y Smith, C. A., *Theophilus on divers arts*. University of Chicago Press. Chicago, (1963). (Ed. cons. Dover publications. Nueva York, (1979), pp. 31, 32.

²²¹⁶ Ordóñez, C., Ordóñez, L., Rotaache, M., (Ed. cons. 1997).

²²¹⁷ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13554.

²²¹⁸ El color del oro dependía de los distintos metales en los que se encontraban aleados los panes. Por ejemplo, en España el "oro de pragmática" estaba compuesto de oro y plata al 50 %, y el "oro partido" era aquel en el que este material se adulteraba con cobre. Bartolomé García, F. R., (2004), p. 20. Por lo general se llama oro falso al que no contiene este metal noble en su composición.

²²¹⁹ Stalker, J., y Parker, G., (Ed. cons. 1998), pp. 37, 49.

También Watin recomendaba el uso de más de un tipo de oro en las lacas en su tratado de 1772 titulado *L'art de faire et d'employer le vernis ou L'art du vernisseur*:

*...On peut employer pour ce procédé deux á trois ors différents...*²²²⁰

En el dorado al aceite, con frecuencia, la hoja metálica se adhería a los motivos previamente dibujados, sobre un estrato de barniz húmedo, extendido en toda la superficie. También se podía fijar con un mordiente aplicado exclusivamente en el motivo a dorar que podía consistir en un barniz, un aceite o un adhesivo como la goma arábica²²²¹, la cola de pescado, etc.

En las lacas a veces se combinaban, en una misma superficie, motivos dorados al agua y al aceite, con el fin de conseguir contrastes de brillo y textura. Esto es: contrastes brillo - mate, como suele decirse vulgarmente en el ámbito del dorado.

La conjugación entre zonas doradas de distinto color y de diferentes intensidades de brillo, permitía efectos estéticos muy logrados y conseguía aportar profundidad a las escenas representadas. Con frecuencia se combinaba también el oro con la plata.

A la hora de dorar los motivos al aceite, ciertos autores recomendaban teñir el mordiente sobre el que se debían fijar los panes metálicos, con el fin de delimitar y reconocer el lugar concreto en el que esta acción debía llevarse a cabo. Watin y Salker y Parker sugerían hacerlo de rojo con bermellón²²²².

Y cabe señalar que se ha verificado la existencia de este pigmento como asiento de las hojas metálicas en varias piezas europeas analizadas científicamente cuyos resultados se exponen en el apéndice I de esta tesis. Sin embargo, era asimismo frecuente utilizar mordientes amarillos para delimitar las zonas a dorar o más raramente blancos para el plateado²²²³.

Pero, conviene indicar que la coloración del mordiente de las zonas a dorar, no solo se llevaba a cabo con el dorado a base de hojas metálicas, sino que también se recurría a él con otros sistemas que estudiaremos después, como el de la venturina, la pintura de oro o la purpurina.

La presencia de panes metálicos y la aleación de los mismos se ha podido identificar en los análisis científicos efectuados en ciertas obras estudiadas con motivo del desarrollo

²²²⁰ Watin, J. F., (Ed. cons. 1776), p. 302.

²²²¹ La goma arábica o arábica es una sustancia que segregan distintos tipos de acacia, siendo la más famosa la obtenida de las acacias de Senegal y de Arabia, de ahí su nombre. Es de color amarillo claro o rojo transparente. Se ha empleado principalmente como aglutinante. Es soluble en agua. Ordóñez, C., Ordóñez, L., Rotaeche, M., (Ed. cons. 1997), p. 249. Kroustallis, S. K., (2008), p. 186.

²²²² Watin, J. F., (Ed. cons. 1776), p. 295. Stalker, J., y Parker, G., (Ed. cons. 1998), p. 37.

²²²³ En el texto de Sánchez Caro de 1866 se aconseja además dar una mano de cola de pescado sobre el barniz, previamente aplicado a la superficie del objeto, quedando excluidas de esta acción las zonas delimitadas para ser doradas. De esta manera, una vez seca la cola, se evitaría que el polvo o los fragmentos de metal espolvoreado cayeran fuera de las mismas. Sánchez Caro, I., (1866), p. 36.

del presente trabajo²²²⁴. Y es posible afirmar que, en la mayor parte de los casos, el sistema preferido es el dorado al aceite. Algo que se detecta por la inexistencia de bol bajo la hoja metálica ya que generalmente, sin esta sustancia, el bruñido del oro del dorado al agua no es posible.

Para la ejecución de los motivos decorativos dorados y plateados de las lacas también se recurría a otros sistemas de dorado, a partir precisamente de los recortes o sobras de los mismos. El polvo obtenido de su molienda podía espolvorearse sobre la superficie húmeda de la laca o bien sobre otras sustancias mordientes, principalmente en los fondos y los bordes de las escenas representadas. Para dicha tarea se empleaban distintos útiles: cedazos de seda, canutos cuyos extremos se encontraban cortados diagonalmente, pinceles, etc.

Este último método trataba de imitar la técnica extremo oriental del *makie* o pintura espolvoreada, más bien a una variante de la misma que hacía uso de granulos o fragmentos metálicos de mayores dimensiones. Este método, ya mencionado, se denominaba en Japón *nashiji*, *nashijie* o bien *nashiji - ko - nashi*²²²⁵ que significa piel de pera, por el efecto granulado, comparable a la piel de este fruto, que con él se confería a la superficie. Dicho sistema permite distinguir a ojo desnudo los granos de los polvos metálicos, cosa que no sucede con el *makie* propiamente dicho, en donde las finas partículas doradas o plateadas cubren enteramente los motivos²²²⁶.

Esta versión del *makie* aportaba asimismo a la superficie un efecto similar al de la piedra dura denominada venturina²²²⁷ o también al de un tipo de vidrio de reflejos dorados llamado vidrio aventurino o aventurita²²²⁸. De ahí que este método se denominara en Europa venturina, pintura venturina, aventurina o más raramente aventurita²²²⁹. Sin embargo los polvos empleados con esta técnica no solo eran dorados, sino que también podían ser plateados o incluso de otros colores y los granulos eran de distintas dimensiones y por tanto, más o menos perceptibles, a ojo desnudo.

La siguiente cita francesa del año 1750, procedente del diario de trabajo de Lazare Duvaux, hace alusión a tres mesitas destinadas a Madame Pompadour así decoradas:

²²²⁴ Véase apéndice I de esta tesis.

²²²⁵ Frédéric, L., *Japan Encyclopedia*. Harvard University Press. Harvard, (2002), p. 700. Kawamura, Y., (2013), p. 442.

²²²⁶ Kawamura, Y., (2013), p. 441. Véase cap. I de esta tesis.

²²²⁷ Una variedad del cuarzo con placas de mica que producen unos reflejos brillantes dorados conocidos como efecto aventurinado. Kroustallis, S. K., (2008), p. 413. Ordóñez, C., “El mueble lacado. Métodos europeos hasta el siglo XIX” en AAVV., *Curso sobre mobiliario antiguo*. GEIIC. Madrid, (2004), p. 5. http://www.ge-iic.com/files/Publicaciones/El_mueble_lacado.pdf (consulta de Enero de 2011). Rodríguez Bernis, S., (2006), p. 201.

²²²⁸ Este vidrio tiene en suspensión fragmentos de óxidos metálicos. Fue descubierto accidentalmente (*per avventura*) en Murano durante el siglo XVII. Kroustallis, S. K., (2008), pp. 413, 414. Los términos venturina y aventurina también se utilizaban en Europa ocasionalmente para referirse al *makie* de las obras orientales.

²²²⁹ Véase cap. I de esta tesis.

...Trois petites tables vernies, en aventurine, dont le dessus font de vernies des Indes...²²³⁰

Los distintos métodos de aplicación de la venturina se reflejan en determinados recetarios europeos como el de Bernardo Montón de 1734. A continuación transcribimos un extracto de la receta titulada *Para dar a la madera color de venturina*:

...Harás el fondo de color obscuro, compuesto de bermellón, sombra, y negro de humo, segun quieras el color mas negro, o mas obscuro, o colorado, etc. pondrás mas, o menos de estos colores: estando seco, lo bruñirás, después calentarás la pieza, y luego le pondrás los polvos de venturina passados por cedazo de seda, o por un cañuto, etc. Nota: la pieza debe estar humeda del barniz, para que los polvos se peguen, y después la pulirás...²²³¹

Entre los sistemas que Watin recomienda para la ejecución de las zonas decoradas con venturina destaca el que consiste en soplar las partículas de diferentes metales sobre una superficie de barniz de ámbar seco²²³².

Y en el tratado de Stalker y Parker se enumera una serie de partículas o polvos metálicos considerados por los autores idóneos para las lacas: bronce, plata, oro verde, oro sucio, estaño, cobre natural, cobre artificial y cobre adulterado²²³³.

También Isidro Sánchez Caro se refiere a este sistema en su recetario de 1866. En concreto en él se alude a la aplicación de *fracmentos ó partículas de purpurina ú oro*²²³⁴ sobre una superficie en la que se habría aplicado el mordiente del oro o sisa²²³⁵. Asimismo se sugiere que dicha superficie se *manchara* de amarillo, con el fin de delimitar la zona a dorar, cuando los polvos fueran de oro y de blanco si éstos eran de plata²²³⁶.

El sistema de dorado a la venturina se encuentra descrito asimismo en una receta de barniz para coches, ya citada, procedente del *Diario curioso, histórico, erudito, comercial, civil y económico* del 14 de Junio de 1772. En ella se emplea la palabra venturina para referirse a la aplicación tanto de polvo, como de fragmentos metálicos:

...Si se quiere imitar la venturina, se da la primera mano, para embever el Barniz en la

²²³⁰ Courajod, L., (1878), pp. 50, 135.

²²³¹ Montón, B., (Ed. cons. 1757), p. 122. Nótese que se hace alusión al uso de un cedazo de seda o un canuto para soplar el oro.

²²³² Watin, J. F., (Ed. cons. 1776), pp. 173, 300, 301.

²²³³ Stalker, J., y Parker, G., (Ed. cons. 1998), pp. 3, 4, 30, 31. Edwards, R., (1964), p. 329.

²²³⁴ Véase aquí como se utiliza el término *purpurina* para referirse a las partículas metálicas que no son ni de oro ni de plata, distinguiéndolas así de las de oro. Más adelante aludiremos a este material.

²²³⁵ Sánchez Caro, I., (1866), p. 14.

²²³⁶ Sánchez Caro, I., (1866), p. 36.

*madera, y luego se esparce la venturina formando las labores que se quiere: se dexa enjugar, y en estando bien pegada al Barniz, se le dan tres, quatro, diez o doce manos, y se pule...Para mayor hermosura de la venturina, se toman hojas de plata de aquellas que sirven para cubrir la seda de los galones, y con unas tixeras se cortan menudamente; y ello sirve por venturina, y aun mas brillante que la de polvo sutil...*²²³⁷

La venturina se ha localizado en la documentación en alusión principalmente al mobiliario y a los carruajes. La siguiente cita, extractada por José Barrio Moyade una cédula de bienes de 1707 referida a dos escritorios, es un ejemplo de ello:

*...Otros dos [escritorios] de color de benturina...*²²³⁸

Las cajas de los carruajes se decoraban con bastante frecuencia con este particular sistema de dorado. Un buen ejemplo de ello lo tenemos en un documento del año 1743 referido a un trabajo efectuado por el charolista de la corte, Antonio Hurtado, en un vehículo de las Reales Caballerizas. Nótese como la palabra *benturina* alude a la técnica y *benturinas* a los polvos o fragmentos metálicos.

...Memoria de la obra que tengo echa en la Carroza de la prinzesa Nuestra S^{ra}, es lo siguiente. De dar de Benturina todos los tableros lo qual importa de las Benturinas Barniz i demas aderentes y mi trabajo quatroz.^{S R^l de Bellon...}²²³⁹

La siguiente cita se refiere a una berlina, presente en el inventario de bienes del marqués de Yranda del año 1777, cuya caja se encontraba decorada según este método:

*...Una berlina a la francesa, caja y juego, garruchones, vestida de triple encarnado, labrada y tallada la caja, a la greca, dorada la talla y en los tableros con pintura benturina...*²²⁴⁰

En cuanto a las venturinas coloreadas en distintas tonalidades contamos con un extraordinario ejemplo de ello en un exquisito carruaje francés de hacia 1790, construido por Dugourc que perteneció a Carlos IV y a María Luisa de Parma, al que nos hemos referido en el capítulo IV de esta tesis. Así el fondo del medallón central de su caja de laca negra, sobre el que se sitúan las iniciales de los monarcas, se encuentra ejecutado con venturina de color azul. Como ya se ha dicho, es posible que este medallón hubiera sido ejecutado por el famoso pintor heráldico español Dionisio Calzada²²⁴¹.

Otro sistema de dorado - plateado de las lacas es el que en algunos textos se denomina pintura de oro o de plata. Consistía en la aplicación a pincel de un líquido elaborado con

²²³⁷ "Instruccion, y modo de hacer el Barniz para los Coches". *Diario curioso, histórico, erudito, comercial, civil y económico*, 14 de Junio de 1772.

²²³⁸ Barrio Moya, J. L., (1999), p. 635.

²²³⁹ AGP. Reinados. Felipe V. Caja 379.

²²⁴⁰ AHPM. Prot. 21653. Fol. 953 rº, 954 vº. (Inventario de bienes del marqués de Yranda. Año 1777).

²²⁴¹ Nº Inv PN: 10008005.

polvo dorado o plateado (realizado a base de diferentes metales) aglutinado en sustancias como la goma arábica, distintos tipos de barnices, colas, aceites, etc. Con frecuencia, esta mezcla endurecida se contenía y comercializaba en conchas de molusco, de ahí su nombre: oro a la concha.

El procedimiento de la pintura de oro o de plata no debe confundirse con el de la venturina, a pesar de que en ocasiones recibía la misma denominación. Y no faltan los casos en que se empleaba el término estañado cuando se aplicaban soluciones a base de estaño líquido.

La pintura de oro o de plata se utilizaba con frecuencia para enriquecer determinadas superficies mediante perfiles dorados, plateados o estañados ²²⁴². Especial importancia tenía el fileteado con oro fino de las ruedas de los carruajes, una operación muy delicada, pues exigía de la posesión de considerable pulso y pericia técnica ²²⁴³.

Palomino, en su receta *Modo de usar del Barniz de charol* de 1715 se refiere a este sistema:

...y si se hubieren de fingir algunas flores, figuras, o labores de oro molido, se han de gastar con el mismo barniz; pero mejor será con goma, y después pasarle la piedra de bruñir... ²²⁴⁴

Como vemos, en este texto se considera más idóneo, incluso que el barniz, el uso de un tipo de goma indefinida como aglutinante de la pintura de oro. Además, resulta de interés la sugerencia del bruñido de la pintura de oro, al igual que podía hacerse con los panes metálicos, algo que ya aconsejaron en su momento Stalker y Parker ²²⁴⁵

Por su parte, en el *Tratado de barnices y charoles* traducido por Orellana en 1755, se sugiere el empleo del barniz como aglutinante del oro en polvo para la confección de pintura de oro. Esto se refleja en la receta *Barniz de Charol su uso*:

...Si quisieres pintarle flores, ú otras labores de oro, ó plata molidos, lo has de gastar con el mismo Barniz... ²²⁴⁶

No es infrecuente encontrar alusiones a este sistema de dorado en el material de archivo. Las anotaciones que se transcriben bajo estas líneas proceden de un inventario de bienes madrileño de 1750:

²²⁴² Las zonas estañadas de las lacas solían ser de reducidas dimensiones, con frecuencia en forma de líneas de delimitación de una determinada composición o escena. A menudo la intención del estañado consistía en imitar la plata, con la ventaja de que el estaño no se altera cromáticamente con el tiempo como le sucede a este último material, cuestión a que ya nos hemos referido anteriormente.

²²⁴³ Información oral aportada por Lucio Marie. Mayo de 2015.

²²⁴⁴ Castro y Velasco, A.A. P., (Ed. cons.1947), pp. 747, 748.

²²⁴⁵ El bruñido del oro podía realizarse con una piedra dura o semipreciosa. Era común el uso de la piedra de ágata, pero también se utilizaban otros materiales duros como los dientes de distintos animales. Stalker y Parker sugieren el uso de dientes de perro. Stalker, J., y Parker, G., (Ed. cons. 1998), p. 33.

²²⁴⁶ Orellana, F. V., (1755), p. 63.

...Otra Vandeja de charol, quadrada, pintada de oro...²²⁴⁷

...Otras dos vandejas de charol, también negras y pintadas de oro...²²⁴⁸

Pero consideramos que probablemente las expresiones pintura de oro o pintura de plata no siempre se referirían a esta técnica concreta, sino que, en ocasiones, aludirían simplemente a labores de dorado, sin pretensiones de especificar el método empleado.

La decoración de las lacas mediante polvo de oro puro, independientemente del sistema utilizado, podía definirse también, como ya hemos visto en algunos de las citas transcritas, como una labor de oro molido. Este sería el caso de una serie de apuntes presentes en el inventario de bienes del Real Palacio de San Ildelfonso, redactado en el año 1774:

...Quatro Bandejas de charol negro de una bara de largo digo de anch (sic) con las Armas en medio con otras Labores de oro molido; estas se hallan en la Galeria de los Ydolos...²²⁴⁹

...Ocho Bandejas de charol negro con labores de oro molido, de dos pies de largo y uno y medio de ancho; estas se hallan en la Galería de los Idolos...²²⁵⁰

En determinadas descripciones contenidas en documentación italiana, referidas tanto a objetos lacados como a operaciones de lacado, hemos hallado la expresión *oro macinato*, oro molido traducido al español, probablemente en alusión al empleo de polvo de este metal, mediante cualquiera de los sistemas mencionados. Ejemplo de ello sería la cita presente en una cuenta de 1718 presentada por un artífice florentino llamado Giovanni Stella a la corte de los Medici:

...per aver dato la vernice a otto fusti di seggiole tutti intag^{ti}, che quattro neri, e quattro rossi e dorati tanto d'avanti che di dietro con oro macinato, con varie figure e lavori colorite alla chinese...²²⁵¹

Cuando el polvo metálico empleado para aplicar la pintura de oro se confeccionaba con diferentes metales entre los que no se incluía el oro (cobre, aluminio, estaño, latón,

²²⁴⁷ AHPM. Prot 17287. Fol. 15 vº. (Inventario y tasación de bienes de la duquesa viuda de la Mirandola. Año 1750).

²²⁴⁸ *Ibidem* nota anterior.

²²⁴⁹ AGP. REG. Libro 266. (Inventario General de las Pinturas, Alhajas y muebles que existen en el R. l Palacio De S.n Yldef.o que estan al cargo del Aposentador de Palacio Gefe de el oficio de Furriera. Año 1774).

²²⁵⁰ *Ibidem* nota anterior.

²²⁵¹ ASF. G. M. 1263. Ins. V, c. 445, 8 de Octubre de 1718.

bronce, cinc, etc), ésta podía recibir el nombre de purpurina²²⁵².

El uso de esta sustancia en el dorado se ha localizado en las fuentes escritas desde el siglo XVIII, a pesar de que en la actualidad exista el lugar común generalizado de que surge en la centuria siguiente. Lo encontramos por ejemplo en Palomino, dentro de la definición del verbo broncear que el autor incluye en un glosario de términos de su tratado de 1715:

*...Imitar a el bronce con la purpurina, sobre mano de color mordiente, a el óleo...*²²⁵³

Por su parte, Bernardo Montón propone una receta para confeccionar purpurina en su texto de 1757:

*...Toma azogue, y estaño, quatro o seis partes de cada uno, una de sal armoniaco, y otra de azufre, muelelo todo junto, y assí mezclado, ponlo en retorta de vidrio, y destila según arte, y lo que en el fondo quedare es purpurina...*²²⁵⁴

Además, la purpurina también se ha identificado en ejemplares españoles del siglo XVIII analizados por nosotros, como algunos de los recogidos en el apéndice I de esta tesis.

Y, a finales del siglo XVIII la purpurina ya se comercializaba en confecciones y se importaba del extranjero:

*...PURPURINA extranjera de latón en polvos, cada libra a su entrada...*²²⁵⁵

Una vez dorada la superficie del objeto en proceso de lacado, ésta podía bruñirse o no, dependiendo del efecto final deseado: mate o brillante. Watin aconseja combinar ambos sistemas en una misma obra en función de los elementos y figuras a representar²²⁵⁶.

A veces el oro empleado, ya fuera en panes, en polvo o en líquido, se podía patinar, a base de diferentes sustancias, principalmente con el fin de que adoptara el aspecto del bronce dorado de molido²²⁵⁷, según la técnica del bronceado, conseguida a base de

²²⁵² La purpurina podía obtenerse tanto en estado sólido como líquido, al aglutinarse con distintos barnices o adhesivos. En la actualidad también se denominaba purpurina a determinadas sustancias sintéticas, sólidas, líquidas o pastosas. Véase Kroustallis, S. K, (2008), pp. 366, 367

²²⁵³ Castro y Velasco, A.A. P., (Ed. cons. 1947), p. 1146.

²²⁵⁴ Montón, B., (Ed. cons. 1757), p. 53.

²²⁵⁵ *Almanak mercantil...*, (1795), p. 162. La misma referencia se localiza en el *Almanak mercantil* de 1801. *Almanak mercantil ó guía de comerciantes para el año de 1801*. En la Imprenta de Vega y Compañía. Con superior permiso, Madrid, (1801), p. 134

²²⁵⁶ Watin, J. F., (Ed. cons. 1766), pp. 301, 302, 303.

²²⁵⁷ El dorado de molido u *ormolú* respondía a un sistema basado en la aplicación, a un objeto de bronce, de una amalgama de oro de altos kilates finamente molido. El mercurio era eliminado en un horno dejando tras de sí una capa dorada. Los franceses se refieren a esta técnica como *bronze doré*.

veladuras coloreadas²²⁵⁸. Sin embargo el aspecto de bronce de una superficie podía adquirirse asimismo, como aconseja Palomino²²⁵⁹ y hemos visto más arriba, con purpurina²²⁶⁰.

En el siguiente ejemplo del inventario de bienes del Palacio de San Ildefonso de 1774, se describen dos escritorios lacados de blanco con toques dorados a imitación del bronce:

*...Dos Papeleras con sus mesas, con pies de cabra antiguas, dadas de charol blanco y bronceado en las puertas, madera de pino, estas se hallan en la Galería de los Idolos...*²²⁶¹

Los motivos dorados representados, iban a menudo en relieve²²⁶². Uno de los modos de conseguirlo era mediante la aplicación de estucos, que podían confeccionarse con sustancias de diferente naturaleza. Entre los términos más difundidos para definir dicha técnica se encuentra el italiano *pastiglia*, pastilla en castellano²²⁶³ o relieve de pasta. Esta técnica se empezó a emplear en los muebles florentinos y sieneses dorados desde el siglo XIII y podía ejecutarse según distintos procedimientos. Cesari se refiere a uno de ellos a base de una pasta, modelada con las manos o mediante moldes, elaborada con sulfato o carbonato cálcico, harina, huevo y/o adhesivo animal²²⁶⁴.

Bonanni cita varias recetas para la ejecución de este tipo de estucos para las lacas, como aquel a base de bol de Armenia²²⁶⁵, cera y minio mezclados con cola animal²²⁶⁶. Por su parte, Watin propone para ello la mezcla de blanco de España, el pigmento denominado tierra de sombra y un barniz graso²²⁶⁷.

Stalker y Parker aconsejan el uso de una pasta confeccionada con goma arábica, sulfato o carbonato cálcico y bol de Armenia²²⁶⁸. Esta misma receta aparece asimismo en el

²²⁵⁸ Bartolomé García, F. R., (2004), p. 17. Munaiz y Millana, R., (1831), p. 215.

²²⁵⁹ Castro y Velasco, A.A. P, (Ed. cons. 1947), p. 1146.

²²⁶⁰ Cabe precisar sin embargo que el término bronceado también podía referirse a los objetos con aplicaciones de bronce.

²²⁶¹ AGP. REG. Libro 266.

²²⁶² Junquera, J. J., (1999), p. 435.

²²⁶³ Paolini, C., (2005), p. 255.

²²⁶⁴ Cesari, P., (2004), p. 15.

²²⁶⁵ Kroustallis, S. K., (2008), p. 84.

²²⁶⁶ Bonanni, F., (Ed. cons. 1723), pp. 159, 163.

²²⁶⁷ Watin, J. F., (Ed. cons. 1776), p. 296.

²²⁶⁸ Stalker, J., y Parker, G., (Ed. cons. 1998), pp. 32, 34.

tratado de Dossie²²⁶⁹. Según ciertos autores, a este tipo de estucos se podía añadir arena²²⁷⁰ o polvo de madera²²⁷¹.

Cabe precisar que en las analíticas científicas de algunas obras europeas que han sido estudiadas, con motivo la elaboración de esta tesis, se ha detectado carbonato cálcico y albayalde en la composición o material de relleno de estos estucos²²⁷².

Sobre los motivos en relieve, previa aplicación de un mordiente o adhesivo²²⁷³, se extendían las hojas, el polvo o la pintura de oro o de otros metales²²⁷⁴.

Las técnicas del estofado²²⁷⁵ o del estarcido²²⁷⁶ no son infrecuentes en las lacas europeas. Con ellas podía obtenerse una amplia gama de motivos, tanto abstractos como figurativos, en los que se combinaban los metales preciosos (en panes, en polvo o en líquido) con la policromía.

Entre las decoraciones abstractas destacan los motivos de *retícula*, circunscritos en reservas de formas variadas (fig. 28). Estos esquemas decorativos, inspirados en los de las lacas extremo orientales fueron muy frecuentes en el *japanning*. En Inglaterra recibían, entre otros nombres, los de *lattice work*, *diapper pattern* o *strapwork*, y se difundieron por toda Europa²²⁷⁷. Estos motivos podían realizarse tanto con el estofado, como con el estarcido.

Con la laca también podían emularse maderas como el palorosa²²⁷⁸ o el palosanto, otros materiales como el carey²²⁷⁹, el jaspe, la porcelana²²⁸⁰, el alabastro²²⁸¹ e incluso determinadas técnicas decorativas como la marquetería Boulle²²⁸².

²²⁶⁹ Dossie, R., (1758), p. 422.

²²⁷⁰ Edwards, R., (1964), p. 329. Jacobson, D., (1993), p. 46.

²²⁷¹ Jacobson, D., (1993), p. 46.

²²⁷² Véase apéndice I de esta tesis.

²²⁷³ Como hemos dicho antes, el oro se podía asentar sobre diferente tipo de sustancias: a veces sobre el mismo barniz que se había aplicado en el fondo de la laca o bien sobre aceites, gomas, etc.

²²⁷⁴ Bonanni, F., (Ed. cons. 1723), pp. 159, 163. Watin, J. F., (Ed. cons. 1776), p. 296.

²²⁷⁵ Los dos métodos empleados para el estofado eran el grabado o esgrafiado y la punta de pincel. El grabado consistía en lo siguiente: sobre una capa plateada o dorada se aplicaba pintura al temple. A continuación, mediante un punzón o graffío, se descubría el metal siguiendo un diseño aplicado con patrón. Con el sistema de estofado a punta de pincel el motivo decorativo se pintaba directamente sobre el oro. Frecuentemente convivían ambos sistemas en una misma obra. Bruquetas, R., (2000), pp. 437, 438, 439. Rodríguez Bernis, S., (2006), p. 170. Calvo, A., (1997), p. 95.

²²⁷⁶ El estarcido consistía en trasladar un dibujo a una zona de la obra mediante una plantilla de papel duro que se situaba sobre la misma con el fin de que una determinada decoración realizada con pintura, polvos o panes metálicos, etc., se limitara a los contornos de la plantilla, consiguiéndose así la imagen deseada. Calvo, A., (1997), p. 94.

²²⁷⁷ Beard, G., y Goodison, J., (1987), p. 86. Véase apéndice I de esta tesis.

²²⁷⁸ Santini, C., (2003), p. 126.

Con respecto a la imitación de carey en los objetos lacados, exponemos el siguiente apunte procedente del inventario *postmórtem* de doña M^a Teresa Pacheco Girón redactado en el año 1755:

*...Tres Cajas de tocador...dadas de charol ymitado a concha con sus Huecos para meter cosas de Tocador...*²²⁸³

Un extraordinario ejemplo de imitación de carey en obras lacadas lo constituye la caja de un carruaje francés de inicios del siglo XIX que se conserva en España, al que ya hemos aludido. Este vehículo se encuentra decorado con delicadas escenas mitológicas sobre un fondo de laca que imita el carey, motivo por el cual es conocido como “coche de conchas”²²⁸⁴.

En cuanto a las labores de imitación del jaspe y otros mármoles éstas fueron incentivadas en el ámbito de los vehículos españoles por la *Pragmática contra el lujo* dictada por Felipe V en 1723²²⁸⁵. Dichas decoraciones, estuvieron en boga durante todo el siglo XVIII, principalmente dentro del estilo barroco y también en el neoclasicismo. En España es habitual encontrar cómodas o consolas de laca en cuyo tablero de madera se imitan estos materiales, como es el caso de la consola de un escaparate español de finales del s^{glo} XVIII o inicios del XIX que estudiamos en el apéndice I de esta tesis²²⁸⁶.

De la emulación del jaspe, existe una relación de 1798, citada por García Chico, que contiene una serie de normas para la ejecución de un tabernáculo:

Condiciones para el dorado e imitado de jaspe en el tabernáculo de la capilla de N^a Sra de las Angustias de Valladolid:

²²⁷⁹ Stalker, J., y Parker, G., (Ed. cons. 1998), pp. 75, 76. Huth, H., p. 26. Santini, C., (2003), pp. 73, 74. Un ejemplo de imitación de carey, puede verse en un *cabinet* inglés de hacia 1690-1700 de *japanning* sobre madera de roble que se conserva en el Museo Victoria & Albert de Londres. N° Inv: W. 20:1 to 16-1959. <http://collections.vam.ac.uk/item/O53113/cabinet-on-stand/> (consulta de Mayo del 2011). Otro ejemplo, esta vez en una laca veneciana, lo tenemos en una puerta con espejo realizada hacia 1740, que se conserva en el Palacio Barbarigo de Santa María del Giglio de Venecia. Constantino Fioratti, H., (2004), pp. 144, 162.

²²⁸⁰ Como ya se ha visto, a principios del siglo XVIII el lacador alemán Schnell se especializó en realizar jarrones de madera lacada que, situados sobre repisas o *cabinets*, imitaban los de porcelana. Huth, H., (1972), p. 74.

²²⁸¹ Wolvesperges, T., (2000), p. 111.

²²⁸² Huth, H., (1972), p. 94.

²²⁸³ AHPM. Prot. 18777. Fol. 134 v°.

²²⁸⁴ Sánchez, R., (1967), p. 30.

²²⁸⁵ Recio, A., (2010), pp. 236, 239.

²²⁸⁶ Pieza n° 23 del apéndice IB de esta tesis.

...4º que todo lo restante de la obra a de ser imitado a varias piedras de jaspe naturales, presentando el maestro que haga esta obra los originales y muestras para que se puedan variar y escoger las de mayor gusto...5º Que después de bien imitadas las piedras como va dicho se a de barnizar y charolar con charoles y barnizes que puedan sufrir pulimento la qual obra será bien pulimentada a toda perfeccion y esmero sin que queden rebabas, ni agujeros, hasta que quede todo terso y lustroso...²²⁸⁷

Pero las lacas europeas podían ornamentarse asimismo con otro tipo de materiales como el nácar, el metal macizo, el papel, o más raramente, la cáscara de huevo.

Por lo que respecta al nácar, éste era uno de los materiales más empleados en la laca europea, sobre todo en el siglo XIX. Junto a la pintura y el oro contribuía a la composición de motivos y escenas de distinta índole. Su uso contribuyó a caracterizar un tipo de muebles ya mencionados, de estilo II Imperio de laca negra y motivos decorativos orientales, a menudo sobre soportes en los que se combinaba el cartón piedra con la madera. En el apéndice I de esta tesis se estudian varios de estos muebles²²⁸⁸.

El nácar también podía aplicarse en planchas que sucesivamente venían lacadas. Ejemplo de ello sería el carruaje del siglo XVIII, probablemente genovés, que perteneció al marqués de Castellbell conservado en la actualidad en el Palacio Falguera de San Feliu de Llobregat²²⁸⁹.

En realidad, las cualidades estéticas del nácar lo hacían propicio para múltiples aplicaciones. Podía aplicarse en fragmentos irregulares que se esparcían sobre la superficie, a imitación de una de las modalidades decorativas del *urushi* denominada *mijinmaki*²²⁹⁰, configurando cenefas o franjas ornamentales que delimitan escenas, elementos figurativos o reservas de retícula, etc. (fig. 29).

En cuanto a las decoraciones con la cáscara de huevo, éstas llegaron a tener gran fortuna en el siglo XX, dentro del estilo art decó. Normalmente se esparcían sobre la superficie, a imitación de la mencionada técnica *mijinmaki*

En cuanto al papel, dejando aparte los soportes de cartón piedra, este elemento se utilizaba fundamentalmente según el método del *arte povera*, al que hemos venido aludiendo en esta tesis. La importancia del mismo, dentro del ámbito de la laca, merece una mención especial.

Como sabemos, el *arte povera* consiste en la aplicación de recortes de papel sobre la superficie de distinta clase de objetos lacados como muebles, instrumentos musicales²²⁹¹, paneles murales, etc. Se trata de un tradicional procedimiento europeo

²²⁸⁷ García Chico, E., *Documentos para el estudio del Arte en Castilla*. Universidad de Valladolid. Valladolid, (1946). Vol. 3, pp. 301, 302.

²²⁸⁸ Piezas nº 16 y 17 del apéndice IA y pieza nº 19 del apéndice IB de esta tesis.

²²⁸⁹ Véase cap. III de esta tesis. Capsir, J., (2005), pp. 222, 225. Galán Domingo, E., (2005), pp. 222-225.

²²⁹⁰ Kawamura, Y., (2013), p. 441.

²²⁹¹ Fundamentalmente salterios y claves.

que se reinventa, como hemos visto, en la laca veneciana del siglo XVIII, con la principal intención de responder, con costes menores, a la enorme demanda de objetos lacados existente. Este particular sistema de lacado adopta otros nombres como *laca povera* o *laca contraffata* y llega a tener una enorme acogida y difusión en varios países del continente europeo, constituyendo una excepción en ello Inglaterra, donde esta decoración no gozó de gran favor. Este hecho determina la dificultad que conlleva el establecer la procedencia geográfica de las obras así decoradas²²⁹².

Como se dijo en el capítulo I de esta tesis, los grabados elaborados específicamente para ser empleados con este método venían coloreados a mano²²⁹³ y, a menudo, se vendían de forma ambulante²²⁹⁴. En los siglos XVII, XVIII y XIX fueron muchos los diletantes que se acogieron a este recurso para realizar sus propias piezas de laca²²⁹⁵. De hecho Robert Sayers, en su publicación *The Ladies Amusement or the whole art of japanning made easy* de 1762, proporcionó diseños de chinerías para los aficionados que desearan practicar esta técnica²²⁹⁶.

En España, la decoración de la superficie de los objetos mediante grabados se remonta a la Edad Media, como lo muestra la existencia de muebles pintados de esta época así decorados²²⁹⁷. También existe documentación catalana del siglo XVII sobre esta práctica. Por ello, no está claro que en nuestro país la implantación de la *lacca povera* se produjera necesariamente por contagio de las piezas venecianas, como opinan ciertos autores, basándose en el hecho de que fue en la *Serenísima* donde se difundió este recurso ornamental en el siglo XVIII. De hecho, no sería raro que los artesanos españoles recurrieran a ella en las lacas siguiendo esta tradición artesanal.

²²⁹² Existían tipografías que fabricaban este tipo de estampas. Una de las más importantes era la Remondini de Bassano (1660-1860), cuyos grabados llegaron a venderse en América. Mandrait, M., “Laca Contraffatta (ou Arte Povera)”. <http://www.meublepeint.com/laccacontraffatta.htm>, (consulta del Marzo de 2013). Cesari, P., (2004 a), p. 40. Cesari, P., (2004 b), pp. 67-71. Zotti Minci, C. A., *Le stampe popolari dei Remondini*. Neri Pozza. Vicenza, (1994). Vol. 1, 91-111. Véase asimismo Infelisi, M., y Marini, P., *Remondini. Un Editore del Settecento*. Electa, (1990).

²²⁹³ No se conocía aún la técnica para colorearlos de otra manera.

²²⁹⁴ Mandrait, M., “Laca Contraffatta (ou Arte Povera) ”. <http://www.meublepeint.com/laccacontraffatta.htm>, (consulta del Marzo de 2013).

²²⁹⁵ El cronista de Augsburgo Paul von Stetten dijo en 1780 que hacia 1740-50 la confección de objetos de *arte povera* adquirió gran favor entre diletantes y mujeres para decorar todo tipo de objetos domésticos. Von Stetten, P., *Kunst - Gewerbe und Handwerksgegeschichte der Reichs-Stadt Augsburg*. Augsburgo, (1779). Vol. 1, p. 261. Huth, H., (1972), p. 65. En opinión de Huth, a mediados del siglo XVIII, la reina de Prusia Sofía Dorotea, esposa de Federico Guillermo I practicaba las técnicas del *arte povera*. Huth, H., (1972), p.72. Webb, M., (2000 a), p. 140.

²²⁹⁶ Sayers, R., *The Ladies Amusement or the whole art of japanning made easy*. Londres (1762), (Ed. cons. Newport, 1966), p. 25. Webb, M., (2000 a), p. 140. Véase cap. I de esta tesis.

²²⁹⁷ Ejemplo de ello son ciertas arquetas conservadas en el MNAC. Jaime Barrachina publica una de los siglos XIV-XV y la describe de la siguiente manera: *...la caixa ha conservat decoracions interiors de figures geométriques de paper retallat amb tissores*. Barrachina, J., “El moble gòtic català d'ús domèstic” en AAVV., *Moble català*. Generalitat de Catalunya / Editorial Electa. Barcelona, (1994), pp. 169, 170, 171. Piera, M., y Mestres, A., (1999), pp. 194, 298.

Sin embargo, es en la última centuria mencionada, coincidiendo con el auge de las lacas europeas cuando esta técnica adquiere en nuestro país un extraordinario impulso. Según Huth, en 1780 el cronista de Augsburgo Paul von Stetten señala a España y Alemania como los países en los que esta práctica era más común entre los aficionados²²⁹⁸. En definitiva, resulta complejo establecer hasta qué punto pesa la influencia veneciana en la *laca povera* española o lo hace la tradición local.

Entre los motivos representados en los grabados empleados en este procedimiento destacan los orientales, frecuentemente combinados con otros de tipo pastoril y no faltan las escenas cinegéticas, teatrales o musicales o aquellas en las que aparecen personajes desempeñando oficios variados. También encontramos representaciones aisladas de animales, flores o figuras humanas, siendo habitual la presencia de nobles franceses ataviados según la moda de la época. Los paisajes, topográficos o no²²⁹⁹, y las escenas y personajes de la Comedia del arte italiana suelen ser asimismo frecuentes²³⁰⁰.

En España, al igual que en otros lugares de Europa, las figuras del *arte povera* se disponen a menudo de forma arbitraria en la obra, sin componer escenas. Además, con frecuencia las proporciones de las mismas, dispuestas en un mismo punto de la obra, no guardan relación entre sí, formando de esta manera escenas antinaturales, en las que, por ejemplo, un pájaro o una flor son de mayores dimensiones que la figura humana que tienen al lado. Algo que quizá fuera debido a que no era fácil conseguir el tamaño deseado de cada motivo de papel, a causa de la enorme demanda que hubo de estos grabados²³⁰¹. También suelen encontrarse diferencias estilísticas y de factura entre los grabados de un mismo objeto, lo que podría denotar que se aplicaron por distintas manos y en momentos diferentes y, quizá en algunos casos incluso respondieran a la autoría de un aficionado o del propietario de la obra en cuestión²³⁰². Varios de los objetos españoles estudiados con objeto de la redacción de esta tesis se decoran con *arte povera*²³⁰³.

Los recortables se fijaban a las superficies lacadas según distintos sistemas: podía hacerse directamente sobre la laca húmeda o también mediante otras sustancias mordientes como aceites, barnices, adhesivos como la cola de pescado, gomas como la arábica, etc²³⁰⁴.

²²⁹⁸ Huth, H., (1972), p. 65. Von Stetten, P., (1779). Vol. 1, p. 261. Fernández Martín, M., (2009), pp. 6, 7.

²²⁹⁹ Así por ejemplo, en la base de un reloj de pie español del siglo XVIII, procedente de una colección privada madrileña, se reproduce una vista que podría representar la Villa de Medicis de Roma (Información oral aportada por Juan José Junquera. Mayo de 2006).

²³⁰⁰ Fernández Martín, M., (2009), pp. 5, 6.

²³⁰¹ Díaz Curiel, G., "El irresistible encanto del mueble policromado ". *Subastas Siglo XXI*. (Febrero 2007), nº 80, p. 79.

²³⁰² Vázquez, E., "Salterio doble, 1750". *Boletín del Museo Nacional del Traje*, (Octubre 2013), p. 10.

²³⁰³ Véase apéndice IB de esta tesis.

²³⁰⁴ Watin, J. F., (Ed. cons. 1776), p. 283 Lorenzetti, G., (1938), p. 15. Ordóñez, C., Ordóñez, L., Rotaache, M., (Ed. cons. 1997), p. 232. Véase Van Hauwermeiren – Echement, C., "La découverte d' une

La fórmula que transcribimos a continuación, aunque alude a una superficie de madera no lacada, resulta de gran interés por el detallismo de su redacción. En ella se aconseja encolar los grabados con esencia de trementina caliente:

*...Para trasladar una estampa a un mueble de madera. Pondrás a remojar en agua caliente la estampa un buen rato, y cuando lo esté, secarás sobre un trapo la humedad. La colocarás boca a bajo o con un dibujo tocando a la madera, a la cual habrás dado antes una mano igual de trementina de Venecia caliente. Para mejor sentarla ponle un papel encima, y pasale la palma de la mano dos o tres veces encima, quita el papel y déjalo secar muy bien. Cuando lo esté, le irás quitando la pasta fregando o estregando con los dedos o con un lienzo mojado en agua. Esto exige hacerse con mucho cuidado para sacar solamente el papel, y entonces solo quedará el grabado en la madera. Después se barniza...*²³⁰⁵

Por su parte, Watin menciona para el encolado de los recortables de la *laca povera* el empleo de una suerte de goma, aunque no especifica la naturaleza de la misma²³⁰⁶:

*...Pour mettre des découpures, on peint le fondo á l'huile ou en détrempe, & on applique fa decoupure avec de la gomme*²³⁰⁷.

En el siguiente aporte documental de 1736 se sugiere en cambio la utilización de aceite común. Creemos que podría tratarse del de linaza, dado el frecuente uso que se hacía de esta sustancia en el pasado en las lacas:

*...Mas por una libra de azeite comun para untar los papeles para los charoles del q^{to} de sus Mag.^{es} costo...*²³⁰⁸

La antedicha anotación reviste enorme interés ya que podría significar que, entre los paneles de laca realizados entre 1734 y 1736, para San Ildefonso se encontraban algunos de *arte povera*. Ello se debe a que se incluye dentro de un listado de gastos de material del oficio de la furriera de Marzo de 1736 para la realización y reparación de una serie de lacas del Palacio de San Ildefonso. Unas tareas en las que participó activamente el lacador Antonio Hurtado, como lo demuestra, entre otros escritos, un documento del 6 de Marzo de 1736 que refleja las cantidades abonadas por su trabajo:

...A Antonio Urtado Charolista Seiscientos R.^s de v.^{on} q.^e cuenta de los Charoles que esta ajustando y acoplado para el Dormitorio de sus Mag.^{des} y otros que hizo nuevos

porte en lacca povera du XVIII^e siècle vénitien. Quand restauration s'associe avec dégradation". *Ceroart*, (2008), n° 2, p. 4. <http://ceroart.revues.org/495?lang=en> (consulta de Abril de 2010).

²³⁰⁵ Sánchez Caro, I., (1866), pp. 55, 56.

²³⁰⁶ Podría referirse a la goma arábica.

²³⁰⁷ Watin, J. F., (Ed. cons. 1776), p. 283.

²³⁰⁸ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13554. (*Memoria de los gastos causados para el Ofizio de la Furriera de este Rl. Palacio de Sⁿ Ildefonso desde el día P^o de Marzo asta ultimo de el inclusibe año de 1736*).

*para vestir los Huecos de las Ventanas del Gabinete que llaman de los espejos...*²³⁰⁹

Cabe señalar que los grabados del *arte povera* suelen presentar en la actualidad una tonalidad sepia, debida a la alteración cromática sufrida por los barnices resinosos que los recubren, algo que puede percibirse fácilmente en prácticamente todos los objetos que figuran en el apéndice I de esta tesis.

En la documentación contamos con numerosas menciones a ejemplares lacados españoles elaborados según esta técnica, que vienen descritos con la expresión "papeles cortados". En el pasado este género de lacas debía de estar considerablemente valorado, ya que encontramos un buen número de ellas en los inventarios reales. Sirvan de ejemplo las siguientes citas extractadas del inventario de Isabel de Farnesio del año 1746, de una relación de bienes del Palacio de San Ildefonso de 1774 y del inventario *mortis causa* de Carlos III redactado en 1789:

*...Una Messa de Charol blanco con su Naveta, y llave con pies de Cabra, toda guarnecida de difer.^{tes} Arvoledas Caserías, y Figuras de papeles cortados y guarniciones dor.^{das} tiene dos pies y me.^o de alto; dos de ancho y tres de largo...*²³¹⁰

*...Dos mesas de charol, los pies tallados y dorados, encima de la mesa fondo blanco, con papeles cortados; estas se hallan en la Casa de las Alhajas...*²³¹¹

*...Dos cofrecitos de Charol blanco con Papeles cortados de pie y dos dedos de largo, por uno menos cuarto de ancho...*²³¹²

A juzgar por la información aportada por la historiografía, el *arte povera* tuvo un amplio desarrollo en Aragón²³¹³, Valencia, Mallorca²³¹⁴, Castilla, Cataluña²³¹⁵ y Andalucía, principalmente en el mobiliario y los instrumentos musicales.

Como veremos, en la documentación catalana el *arte povera* se define con las expresiones *amb papers*, *ab papers*, *paper retallat*, etc. Véamos algún ejemplo de ello.

La primera cita que transcribimos bajo estas líneas, es extractada por María José Massot Ramis d'Ayreflor de un inventario mallorquín del año 1633. Se refiere a un escritorio construido en la ciudad condal:

²³⁰⁹ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13554. En esta misma relación se apunta que el maestro dorador Sebastián Fernández doró una serie de marcos y otros elementos de talla situada, entre las lacas del dormitorio de los reyes. Cfr. García Fernández y José Luis Sancho. García Fernández, M. S., (1993), p. 199, Sancho J. L., (1994), p. 261. Véase apéndice III de esta tesis.

²³¹⁰ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13568.

²³¹¹ AGP. REG. Libro 266.

²³¹² Fernández Miranda, F., (1989). Vol. 2, nº 3.394, p. 340.

²³¹³ Junquera, J.J., (1999), p. 431. Piera, M., y Mestres, A., (1999), p.182.

²³¹⁴ Massot Ramis d'Ayreflor publica varias fotos de muebles mallorquines de *laca povera*. Massot Ramis d'Ayreflor, M. J., (1995), pp. 139, 158, 160, 161.

²³¹⁵ Véase Piera, M., y Mestres, A., (1999), pp. 194, 298, 182, 183.

...una arquimesa gran nova, obra de Barcelona, ab papers...²³¹⁶

El siguiente apunte, procedente de una cédula de bienes de 1775, es reseñado por Piera y Mestres:

...un escriptoriet ab figuras de paper retallat y xarol bastant usat...²³¹⁷

Con respecto a Andalucía, existen dos extraordinarios ejemplos de objetos de *arte povera* en una colección particular sevillana que pudieran haber sido originarios de este territorio. Se trata de dos muebles conservados en el Museo - Palacio de la condesa de Lebrija, que han sido estudiados por la historiadora Mercedes Fernández Martín. El primero de ellos, quizá del siglo XVII, es un escritorio originalmente de tapa abatible, aunque este elemento no se conserva en la actualidad. Presenta un frente compuesto de catorce gavetas decoradas con estampas inspiradas en pasajes de la Comedia del arte italiana, tres de las cuales reproducen los grabados del artista francés Jacques Callot (1592- 1635)²³¹⁸.

El segundo mueble es un *cabinet* del siglo XVIII y estilo rococó, a juego con su mesa de patas cabriolé. En él se representa un programa iconográfico alusivo a la música mediante estampas de distinta procedencia e inscripciones a plumilla del poeta peruano Pedro Peralta Barnuevo (1663-1743). Este mueble pudo haber servido para guardar partituras y libros de música²³¹⁹.

3. TIPOLOGÍAS

En esta sección del presente capítulo transcribimos y tratamos de analizar e interpretar las referencias a la laca española localizadas en las fuentes escritas. Las citas se clasifican por tipologías, empezando por el mobiliario y otros objetos de ámbito doméstico. Después se transcriben las menciones a carruajes e instrumentos musicales, (principalmente ciertos cordófonos como los salterios y los claves, clavicordios y pianos). No obstante, cabe señalar de nuevo que los problemas de nomenclatura que afectan a estas fuentes, nos han impedido interpretar en profundidad muchas de las citas localizadas.

La información hallada en relación a la investigación que nos concierne alude fundamentalmente a los siglos XVII, XVIII y XIX. Y entre las fuentes que han resultado de mayor utilidad se encuentran los inventarios de bienes, la documentación relativa a trabajos ejecutados y el material de hemeroteca, principalmente la prensa madrileña, en particular las secciones de anuncios de los rotativos de los siglos XVIII y XIX.

²³¹⁶ Massot Ramis d'Ayreflor, M. J., (1995), p. 264.

²³¹⁷ Piera, M., y Mestres. A., (1999), p. 298.

²³¹⁸ Fernández Martín, M., (2009), p. 5.

²³¹⁹ Fernández Martín, M., (2009), pp. 7- 14.

Pero, como ya se anunció en la introducción de esta tesis, también se ha recurrido a la bibliografía española y extranjera sobre historia del mueble y de las artes, decorativas, relativa a instrumentos musicales y carruajes, aquella específica sobre laca, etc. Asimismo, se han consultado publicaciones concernientes a la decoración de interiores históricos, textos sobre piezas concretas, catálogos de exposiciones, etc.

Además, los datos obtenidos de las fuentes escritas se vinculan a la información oral y al estudio directo de obras. También ha servido de gran ayuda la consulta de las páginas web de museos²³²⁰, anticuarios, casas de subastas, empresas de restauración, asociaciones profesionales y otros centros e instituciones de ámbito público y privado que conservan esta clase de objetos entre sus colecciones. A menudo ha sido necesario completar los datos recogidos en la red mediante consultas al personal laboral de los centros y casas especializadas mencionados.

En definitiva, cabe señalar que, en general el estudio del mobiliario ha sido más sencillo de llevar a cabo que el de otros objetos. Entre otras cosas, por el simple hecho de que el número de piezas conservadas es mucho más elevado que el relativo a las otras dos tipologías en estudio. También, gracias a nuestra actividad profesional en el sector de la conservación- restauración de mobiliario, algunas obras se pudieron estudiar con ocasión de la intervención en ellas en nuestro taller particular de restauración.

A juzgar por la copiosa información obtenida en la documentación y en el material de hemeroteca sobre laca española, ésta fue bastante prolífica y, ya desde el siglo XVIII debió de haber gozado de un amplio favor entre la población, pues se localizan artículos lacados en inventarios de distintas extracciones sociales. También abundan los anuncios de su venta en la prensa de los siglos XVIII y XIX así como las referencias a intervenciones de la misma época.

Conviene indicar que, en ciertos casos, a la hora de interpretar las obras citadas en dichas referencias, hemos optado por suponer que son españolas las que no tienen especificada su procedencia y que no se acompañan de indicios que nos permitan estimar que pudieran haber sido elaboradas en otros países. Consideramos que la omisión de este detalle podría indicar que el tasador eludió señalar el origen de aquellas piezas con las que estaba familiarizado.

3.1 Mobiliario y otros objetos de ámbito doméstico

El mobiliario de charol, así como otros objetos de artes decorativas, estuvo muy presente en el ajuar de las casas y palacios de la aristocracia y la alta burguesía españolas durante los siglos XVII, XVIII y XIX. Pero se puede decir que su momento álgido fue el siglo XVIII. Es ilustrativa al respecto la siguiente cita de Juan José Junquera en la que se alude a este momento histórico:

...Burós, tocadores, cajas de reloj, sillas, mesas y aún camas se recubrían de animadas escenas con figuras chinescas o de elementos de la más rabiosa actualidad, como una

²³²⁰ Las páginas web de ciertos museos han sido decisivas para la localización y visualización de obras lacadas de diferente procedencia y cronología, mayoritariamente muebles e instrumentos musicales y, en menor medida, vehículos históricos.

*diosa Cibeles que, en la tapa de un buró madrileño, pasea sus leones achinados como si hubieran abandonado el Salón del Prado*²³²¹. *Estos muebles son, con frecuencia, de un bello color rojo...Verdes o blancos fueron también muy normales y sobre estos fondos destacan las figuras, generalmente doradas...*²³²²

Dentro de esta suerte de objetos destacaron en España las siguientes tipologías: muebles, toda clase de contenedores, bandejas, biombos, pantallas de chimenea, vajillas, cubertería, fuelles de chimenea y distinto tipo de artilugios, a menudo de carácter funcional y a la vez decorativo, de carácter doméstico.

Entre las cédulas reales que mayor número de piezas de mobiliario de charol español reúnen, podemos destacar las de Mariana de Neoburgo (1740 -1741)²³²³, Bárbara de Braganza (1758)²³²⁴, Isabel de Farnesio²³²⁵ y Carlos III (1789)²³²⁶. Por último, también es digna de mención una relación de bienes del Palacio de San Ildefonso redactada en 1774 por don Francisco Manuel de Mena²³²⁷.

Huelga señalar aquí que son pocos los muebles que se han localizado de las pertenencias de Felipe V, dado que en su mayoría se encontraban en el Alcazar de Madrid, perdiéndose casi en su totalidad en el incendio de 1743. De su inventario *postmortém* de 1746²³²⁸ hemos podido recoger escasas piezas.

Los inventarios de la reina Mariana de Neoburgo cuenta con referencias a contenedores, escritorios, biombos y alguna pieza de vajilla. Por lo que respecta a la relación de bienes de Bárbara de Braganza, ésta se encuentra repleta de menciones a menaje doméstico de

²³²¹ Desafortunadamente no hemos podido localizar este mueble. Según el profesor Junquera formaba parte de una colección particular y hoy se encuentra en paradero desconocido. (Información oral aportada por Juan José Junquera. Año 2004)

²³²² Junquera, J. J., (1999), p. 434.

²³²³ AGP. Reinados. Felipe V. Leg. 269. Año 1740. (*Inventario de las Alajas y Vienes de la Ser.^{ma} s^{ra} Reyna viuda difunta D^a Mariana Neoburg que estaban en el cm.^{to} de las Vallecas de esta Cortte al Cargo de Dⁿ. Juan Manuel de Sⁿ. Vizentte*). Véase apéndice documental, documento nº 6.

²³²⁴ AGS. GJ. Libro 402. Año 1758. (*Ymbentario Judicial, de los Vienes, Caudal, y Alajas que dejo la Reyna Nra S.^{ra} D^a. Maria Barbara de Portugal*). Véase apéndice documental, documento nº 9

²³²⁵ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13568. (*Inventario General de Pinturas, Muebles y otras Alhajas de la Reina Ntra. S.^{ra} q^e tiene en el Palacio del R.^l. Sitio de San Ildephonso, ejecutado de orden del Rey Nuestro señor en el año de 1746*). AGMJ. Leg. 9. (*Testamentaria de Isabel de Farnesio. Almoneda de los muebles que pertenecieron al oficio de furriera*. Año 1766). Véase apéndice documental, documentos nº 7 y nº 10.

²³²⁶ Fernández Miranda, F., (1989). Vol. 1 y 2. Véase apéndice documental, documento nº 18.

²³²⁷ AGP. REG. 266. (*Inventario General de las Pinturas, Alhajas y muebles que existen en el R.l Palacio De S.ⁿ Yldef.^o que estan al cargo del Aposentador de Palacio Gefe de el ôficio de Furriera*). Véase apéndice documental, documento nº 17.

²³²⁸ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13568. (*Inventario General de Pinturas, Muebles, y otras alhajas, que el Rey ntro señor tiene en su Palacio del R.^l Sitio de S.ⁿ Ildep. executado De orn de S. Mag.^d en el año de 1746*).

laca, Lo que más abunda en este texto son las bandejas para juegos de café de porcelana²³²⁹ y los contenedores pequeños descritos como cajas, cofres o arquitas.

Pero sin duda, el documento real más valioso para nuestra investigación, por la abundancia y variedad de artículos de laca europea, entre los de otros territorios, que en él se reseñan, lo constituye el inventario de Isabel de Farnesio redactado el 20 de Enero de 1746. El contenido del mismo muestra el enorme apego de la reina por estos artículos suntuarios²³³⁰. La afición por la laca de Isabel de Farnesio pudo haberla heredado su hija la princesa María Teresa Rafaela de Borbón (1726-1746) esposa del infante Luis, el Delfín de Francia (1729 - 1765), hijo de Luis XV y María Leszczyńska. De hecho esta dama recibió en 1745, de manos del comerciante francés Hébert, el primer mueble realizado en *vernís martin* que entró en la corte de Francia; es decir pocos años después de que los hermanos Martin obtuvieran el monopolio real para la ejecución de las obras lacadas²³³¹.

En el inventario mencionado figuran bufetes, sillas, catres, biombos, cofres, escritorios, bacías de afeitar, bandejas, cajas, escribanías, cajones, arquitas, tocadores, platillos, jícara, tazas, papeleras, veladores, biombos, fuelles de chimenea, etc. Sin embargo, parafraseando a María Soledad García Fernández, el considerable número de muebles y paneles de laca que contiene este texto -cuatrocientos cincuenta y cinco- contrasta con las escasas noticias documentales que se poseen sobre su procedencia y ejecución²³³². Varios objetos se han podido identificar claramente como españoles, sin embargo albergamos dudas con respecto a la nacionalidad de otros muchos que podrían haberse ejecutado en otros países europeos o incluso ser novohispanos.

Otra relación de bienes de la reina redactada en el años 1766²³³³ correspondiente a una de las almonedas que se organizaron entre dicho año y el siguiente tras su fallecimiento para la venta de las obras que le pertenecieron en vida también recoge, aunque en menor número que la anterior, muebles y otros objetos domésticos de representación que podríamos considerar españoles.

Por su parte, en el inventario del Palacio de San Ildefonso anteriormente aludido, se reseña asimismo un buen número de mesas, papeleras y bandejas de laca española²³³⁴.

²³²⁹ Según Carmen Abad Zardoya el consumo de café en España no se difundió hasta finales del siglo XVIII, por lo que los servicios destinados al consumo de esta bebida tendrían hasta esas fechas un carácter más decorativo que funcional. Abad Zardoya, C., "Objetos de representación en la vivienda aragonesa del XVIII" en AAVV., *El culto al objeto: de la vida cotidiana a la colección. Associació pera a l'estudi del moble*. Barcelona (2009), p. 67.

²³³⁰ Junquera, J. J., (1999), pp. 434, 439.

²³³¹ Wolwesperges, T., (1999), p. 324.

²³³² García Fernández, M. S., (1994), pp. 279, 280. García Fernández, M. S., (2000), p. 11. García Fernández, M. S., (2003), p. 339.

²³³³ AGMJ. Leg. 9. (*Testamentaria de Isabel de Farnesio. Almoneda de los muebles que pertenecieron al oficio de furriera.*).

²³³⁴ AGP. REG. 266. (*Inventario General de las Pinturas, Alhajas y muebles que existen en el R.I Palacio De S.ⁿ Yldef.^o que estan al cargo del Aposentador de Palacio Gefe de el òficio de Furriera.*).

En cuanto a la cédula de bienes de Carlos III de 1789 ésta contiene una rica información sobre muebles lacados, muchos de ellos heredados de su madre, la reina, Isabel de Farnesio²³³⁵.

Como hemos venido diciendo, es muy posible que los inicios de la producción de muebles de laca autóctona se debieran al influjo de la pronta llegada de obras asiáticas aquí y, en un segundo momento al contagio de otras lacas europeas.

Aunque el grueso de las noticias sobre mobiliario lacado español se remonta al siglo XVII, es probable que ya se fabricaran objetos lacados en el siglo XVI. Esta hipótesis se apoya en dos documentos de 1580 y 1594 respectivamente, citados en páginas precedentes, en los que se hace referencia a dos entalladores -Martín Navarro y Diego Trueno- que podrían haber desempeñado labores de lacado²³³⁶. Sin embargo, la información sobre este asunto se incrementa extraordinariamente en los siglos XVIII y XIX.

En relación a los centros productores de nuestro país, contamos con un reducido número de testimonios escritos que aportaremos unas páginas más adelante, que muestran que en Madrid ya se realizaba mobiliario lacado en el siglo XVII.

En dicha centuria también existía en Cataluña cierta actividad en este ámbito. A ella se refieren autores como Mónica Piera y Ángel Mestres, quienes señalan la existencia de bandejas y otros objetos de reducido tamaño realizados con esta técnica²³³⁷. Con respecto a las Baleares, María José Massot Ramis d'Ayreflor alude asimismo a la manufactura de mueble lacado en este territorio durante el siglo XVII²³³⁸.

Pero, como afirma Junquera, una vez entrado el siglo XVIII el charol se había convertido en una técnica habitual del mobiliario español: *...el barnizado, el dorado y pintado y más raramente el laqueado - también conocido como charolado- constituían los procedimientos habituales...*²³³⁹. Este autor señala que en esta labor destacaron los artesanos de la Real Casa Ventura Enríquez y Próspero Mortola²³⁴⁰.

Sin duda esta tendencia se vio fomentada por la propia monarquía, como lo reflejan los inventarios reales de la época a que nos hemos referido anteriormente. Durante dicho período el suministro de muebles lacados a la corte se llevaba a cabo mediante encargos a artesanos, que trabajaban directamente en las distintas sedes reales o en sus propios obradores:

²³³⁵ García Fernández, M. S., (2003), p. 342.

²³³⁶ A estos artífices nos referimos en el apéndice II de esta tesis.

²³³⁷ Piera, M., y Mestres, A., (1999), p. 194.

²³³⁸ Massot Ramis d'Ayreflor, M. J., (1995), pp. 110, 166.

²³³⁹ Junquera, J. J., (1985), p. 414.

²³⁴⁰ Junquera, J. J., (1990), p. 147. Junquera, J. J., (1999), p. 439.

Así, por ejemplo en 1764, el ebanista de la corte José López ejecutó para Isabel de Farnesio una mesa plegable que mandó, probablemente lacar, a Vicente Sayús, quien cobró por ello trescientos sesenta reales de vellón²³⁴¹. Por otra parte, Juan Vázquez realizó en 1727, entre otras labores, diecisiete repisas lacadas y doradas para la habitación del infante don Carlos²³⁴². Y existe constancia de que Próspero Mortola, dorador de mate de la Real Casa, fue el autor de numerosos muebles de charol para los palacios de San Ildefonso y del Buen Retiro²³⁴³. Además, como veremos más adelante, este artífice fue el encargado de localizar lacadores en Madrid, durante el mes de Septiembre de 1734, para realizar una serie de tablas de laca *ex novo* y restaurar otras más antiguas con el objetivo de decorar dos salas de San Ildefonso²³⁴⁴.

Por su parte, en un documento de la Real Casa que data del 24 de Septiembre de 1746, se refleja el pago abonado a Hurtado como charolista de la corte de 301 reales de vellón por:

*...dar de charol dos Beladorcitos para la Tribuna de S Mag^{es} ...*²³⁴⁵

Los muebles lacados también podían adquirirse en prenderías²³⁴⁶, almonedas²³⁴⁷ talleres de doradores²³⁴⁸, de ebanistas, de maestros de coches, etc. El nombre de algunos comerciantes aparece recurrentemente en la documentación, este sería el caso de Lorenzo Tarsi²³⁴⁹.

²³⁴¹ García Fernández, M. S., (2003), pp. 343, 344.

²³⁴² AGP. Reinados. Felipe V. Caja 297². García Fernández M. S., (2003), p. 339.

²³⁴³ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13552. Véase apéndice II de esta tesis.

²³⁴⁴ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13551. AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13551. AGP. Reinados. Felipe V. Leg 18. Exp. 1. Cfr. García Fernández, M. S., (1994), pp. 280, 281). Sancho, J. L., (1994), p. 261. Véase apéndice III de esta tesis.

²³⁴⁵ AGP. Reinados. Felipe V. Leg. 17. (*Pliego de asiento de las cantidades libradas a favor de los criados, oficios, proveedores y otros de pendientes de esta Real Casa*).

²³⁴⁶ Jesusa Vega da cuenta de algunas de las que se crearon en Madrid en la década de los años sesenta del siglo XVIII y aporta datos de interés acerca de la entidad de las mismas, cita la calle concreta en la que se establecieron, menciona la persona que las abrió, etc. Vega, J., (2000), pp. 5- 42.

²³⁴⁷ Cabe señalar que no eran infrecuentes la almonedas formadas con objetos pertenecientes a las colecciones reales a la muerte de los monarcas. En ellas normalmente los bienes vinculados pasaban a los herederos y las camas al caballerizo mayor. (Información oral aportada por Juan José Junquera. Enero de 2013). También los nobles podían abrir almonedas, especialmente cuando necesitaban recursos económicos. A menudo lo hacían personajes que habían estado temporalmente en nuestro país, como lo embajadores, quienes al abandonarlo debían desprenderse de parte de sus bienes. Ya nos hemos referido a las que se establecieron en Madrid al morir Isabel de Farnesio con la venta de algunos de los bienes que le habían pertenecido en vida. Se conocen otras como la del conde de Miranda o la del marqués de Santiago, ambas abiertas en 1758. También era habitual que organizaran almonedas personas extranjeras que, tras haber vivido en España un tiempo, debían abandonar el país y deshacerse de algunas de sus propiedades.

²³⁴⁸ En el material de hemeroteca encontramos con mucha frecuencia alusiones a doradores ocupándose de la venta de artículos lacados.

²³⁴⁹ Lorenzo Tarsi, además de comerciante fue tasador, su nombre aparece en la tasación del inventario de bienes de doña María Serena de los Ríos Zapata y Córdova, duquesa del Infantado y Pastrana. AHPM. Prot. 14196. S/Fol. Véase cap. I de esta tesis.

Así, el 14 de mayo de 1725, el duque de San Pedro encarga al tesorero del infante Carlos la entrega a Tarsi de las cantidades requeridas por la compra de un cofre fuerte²³⁵⁰ de charol con aplicaciones de hierro dorado²³⁵¹.

*...cuatrocientos ochenta Rl. de Vellón á favor de Lorenzo Tarsi por precio de un cofrecito fuerte de Charol con hierros dorados q. ha provisto a S. A. de su tienda para su Real Servicio...*²³⁵². El 16 de Mayo se cumple dicho pago²³⁵³.

Según García Fernández, por su descripción, este cofre podría haberse realizado en nuestro país. En su opinión se encontraría entre una serie de piezas que se adquirieron en Madrid para las habitaciones de la familia real en el Alcázar²³⁵⁴.

La prensa ofrece abundante información sobre las ventas de mobiliario de charol español, junto a otros objetos. Ejemplo de ello serían los tres anuncios de la segunda mitad del siglo XVIII que se transcriben bajo estas líneas:

*...Acaba de llegar a esta Corte un hombre hábil en componer*²³⁵⁵ *Charoles y Barnices, con el mismo gusto, y primor, que lo hacen en Francia, y en Inglaterra. Este sujeto, dice saber hacer tambien Coches, Berlinas, y Sillas de manos al gusto extranjero...vive en la calle del Humilladero...*²³⁵⁶

*...En la calle del Horno de la Mata...vive un sujeto de habilidad para hacer todo genero de Barnices, y Charoles advirtiendlo, que los dará con mucha conveniencia...*²³⁵⁷

*...El maestro que componía los paraguas en la calle de la Montera, Se ha mudado a la de la Hortaleza...allí servirá al público con la mayor curiosidad posible en los quitasoles, y en los charoles o barnices lo mismo que en Inglaterra, para tocadores de señoras si los quieren pintar de color de concha o de otros varios colores hermosos en la hoja de lata, hierro, madera &cc. nunca ejecutados en este Reyno...*²³⁵⁸

²³⁵⁰ Los cofres fuertes eran contenedores de metal o con guarniciones de metal con cerraduras de seguridad. Rodríguez Bernis, S., (2006), p. 113.

²³⁵¹ El hierro dorado era muy propio del mobiliario español.

²³⁵² AGP. Reinados. Felipe V. Caja 297². (Aranjuez. Mayo de 1725).

²³⁵³ *Ibidem* nota anterior.

²³⁵⁴ García Fernández, M. S., (2003), pp. 338, 339.

²³⁵⁵ La palabra *componer* tenía en el siglo XVIII varias acepciones. A lo largo de esta tesis la encontraremos con el significado de realizar, como en este caso, y también con el de reparación.

²³⁵⁶ *Diario Noticioso*, 9 de Febrero de 1758.

²³⁵⁷ *Ibidem* nota anterior.

²³⁵⁸ *Diario de Madrid*, 4 de Abril de 1791.

En el siglo XVIII los muebles lacados castellanos tuvieron una importancia central, especialmente los madrileños por encontrarse aquí la corte, donde se destinaban los ejemplares más cuidadosamente elaborados, en muchos de los cuales es patente la influencia principalmente británica, pero también la francesa e italiana.

También en Andalucía existían en dicha centuria y durante la siguiente, tiendas y talleres que suministraban mobiliario lacado de tal categoría que contaban con la corte entre su clientela. Destacaron en ello Cádiz y Sevilla, ciudades cosmopolitas por la importancia de sus puertos, a donde llegaban sin cesar las modas europeas y las rarezas asiáticas y americanas, todo un rico material, digno de ser copiado por los artesanos locales ²³⁵⁹.

Al hilo de esta cuestión durante el mes de Agosto de 1734, el intendente de Marina en Cádiz, Francisco de Varas y Valdés, intenta localizar, por mandato de la reina Isabel de Farnesio, lacas en esta ciudad, Puerto de Santa María y Sanlúcar de Barrameda, para la decoración de dos habitaciones de San Ildefonso. En su periplo llega a contactar con un lacador de la zona que trabajaba *pulidamente en charol* ²³⁶⁰.

Sobre la producción de mobiliario lacado gaditano y sevillano se manifiesta, ya dentro del siglo XIX, Sánchez Caro en su tratado de 1866:

...Los muebles maqueados que vienen de China, como veladores, mesas, cómodas y demás, constituyen el principal adorno en las habitaciones alhajadas con gusto. En Cádiz y Sevilla están muy en uso por ser los primeros puntos en que toca al desembarque y porque muchos artistas se han dedicado también con buen éxito a esta clase de trabajos... ²³⁶¹

Cabe señalar que ambas ciudades recogieron influencias principalmente de los muebles ingleses e italianos.

Cataluña y Baleares tampoco quedaron atrás en lo que a la producción de mobiliario lacado se refiere, sobre todo durante el siglo XVIII. Piera y Mestres afirman que ahora esta clase de objetos se convierte aquí en una auténtica moda, entre las personas que podían permitírselo, proliferando así tocadores, escritorios, relojes, cajas, espejos o sillas realizados según esta técnica ²³⁶². Véamos dos referencias aportadas por dichos autores ²³⁶³:

²³⁵⁹ Junquera, J. J., (1999), p. 426.

²³⁶⁰ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13551. Lamentablemente no hemos localizado más datos sobre este artífice. García Fernández, M. S., (1993), p. 198. García Fernández, M. S., (1994), p. 280. García Fernández, M. S., (2000), p. 10. Lavallo Cobo, T., (2003), p. 214, nota 4. Véase apéndice III de esta tesis.

²³⁶¹ Sánchez Caro, I., (1866), p. 35.

²³⁶² Piera, M., y Mestres, A., (1999), p. 299. Piera y Mestres también publican la foto de algunos muebles de charol: una consola y una silla a juego de laca roja y motivos dorados de hacia 1777, otras dos cómodas de la misma época y un escritorio de tapa abatible y frente de gavetas al estilo de los clásicos españoles. Piera, M., y Mestres, A., (1999), pp. 126, 130, 178, 180, 181 respectivamente.

²³⁶³ Piera, M., y Mestres, A., (1999), p. 299. (Inventario *postmórtem* de Antón Amat i Rocabertí, marqués de Castellbell. Año 1793).

*...un escriptori de xerol [...] un canterano gran de xerol...*²³⁶⁴

*...un bailet de xarol negra ab dibuxos de or y alter de xarol vert ab dibuixos també de or...*²³⁶⁵

Por su parte, el mobiliario charolado de las Baleares adquiere un desarrollo significativo durante el siglo XVIII,²³⁶⁶ momento en el que proliferaron tocadores, mesas, marcos, consolas, sillas y candelabros. Más adelante abundaron las cómodas, las rinconeras y las camas²³⁶⁷. Massot Ramis d'Ayreflor alude a la influencia italiana en la producción mallorquina y transcribe una serie referencias a muebles existentes en algunas relaciones de bienes, calificados como de *xarol* o de *xerol* como los de la siguiente anotación procedente del inventario de doña María San Juan, viuda de don Manuel de Pinós, redactado durante la primera mitad del siglo XVIII:

*...dos lligadors de xarol amb les serves caixetes i mirall corresponent, sis quadrets mitjans amb vasa blava enxarolada amb lámina d'aram...*²³⁶⁸

Los apuntes que se exponen a continuación son extractadas por parte de la autora, del inventario de los bienes de doña Isabel Serralta Castell y Sureda. Año 1792:

*...Un [quadro] ab vasa de xarol...2 reconeras de xerol...Un tocador de xarol ab son mirall ab vaza platejada y diffarents caxons ab sos pañys y claus, y tres escuts de plata y un cubridor per el dit mirall de garsa de lona blava...3 quadrets de varias ruhinas ab vaza radona de xarol...2 paysos ab vaza de xarol...*²³⁶⁹

Otra región española de importancia en lo que a la producción de mobiliario lacado se refiere fue Aragón. En este sentido Juan José Junquera alude al color guinda y verde propio de los asientos de esta región²³⁷⁰.

En este sentido, Abad Zardoya extracta algunas referencias a muebles de charol español de inventarios aragoneses del siglo XVIII como las que exponemos a continuación:

...Item un estrado completo de charol blanco que se compone de sillas, taburetes y

²³⁶⁴ *Ibidem* nota anterior.

²³⁶⁵ Piera, M., y Mestres, A., (1999), p. 299. (Inventario *postmórtem* de Josep Tomás i Bartola. Año 1785).

²³⁶⁶ Massot Ramis d'Ayreflor, M. J., (1995), pp. 110, 166, 139, 158, 160, 161.

²³⁶⁷ Massot Ramis d'Ayreflor, M. J., (1995), p. 111.

²³⁶⁸ Massot Ramis d'Ayreflor, M. J., (1995), p. 168.

²³⁶⁹ Massot Ramis d'Ayreflor, M. J., (1995), pp. 266, 267.

²³⁷⁰ Junquera J. J., (1999), p. 431.

*arrimadillos, mesas y un rincón, estimado en trescents libras jaquesas...*²³⁷¹

*...Item, otro estrado de charol encarnado con tauretes, canapés y mesas, estimado en doscientas libras...*²³⁷²

Con respecto a los soportes de los revestimientos lacados de los muebles, como sucedía en el resto de Europa, los más habituales eran la madera, la piel, el metal, o el cartón piedra. Entre todos ellos predominaba la madera, y en segundo lugar, con bastante distancia, la piel. En cuanto al tipo de esencias leñosas empleadas, las coníferas, el pino en concreto, son las que se citan de forma más recurrente en la documentación, probablemente por el hecho de que se trata de una madera fácilmente identificable. Además es la que se localiza más abundantemente en las piezas estudiadas con motivo de la redacción de esta tesis. Sin embargo, también se podía recurrir a otras maderas como el álamo, el cedro, las procedentes de árboles frutales e incluso a aquellas nobles como el ébano o la caoba.

En el mobiliario lacado español se emplea con frecuencia una decoración a base de escenas y figuras chinescas que suele caracterizarse por su escasa fidelidad a los modelos originales, con ciertas dosis de ingenuidad y soltura. En este aspecto coinciden con los ejemplares portugueses y también con algunos objetos de la Italia meridional.

A menudo la decoración oriental se inspira en las interpretaciones que hacen de ella otros países europeos, y es captada por nuestros artesanos de las estampas o grabados franceses, holandeses, británicos o alemanes que circulaban por todo el continente, así como de las fuentes iconográficas que proporcionaban las porcelanas y lacas orientales o bien los propios muebles importados. Frecuentemente las chinerías se combinan en una misma obra con motivos de tipo occidental, siendo Inglaterra el país más influyente. Son de destacar las reservas reticuladas, generalmente doradas, derivadas del *latticework* del *japanning*. Estas reservas, bastante ajenas a la maestría de las británicas, pero cargadas de personalidad, adoptan aquí las formas más variadas. Sin embargo, en España los motivos chinescos y las aportaciones europeas conviven con los asuntos de carácter local y no faltan las representaciones o emblemas religiosos. Estos últimos motivos se localizan frecuentemente en camas y cunas, como símbolos que atañen a la protección del durmiente. Este sería el caso de una cuna de laca amarilla conservada hoy en día en el Museu del Disseny de Barcelona que presenta en su cabecero el monograma de Jesús²³⁷³.

En cuanto a la tonalidad del mobiliario, como se viene reiterando, predomina el color rojo, por influencia del *japanning*, aunque también es frecuente encontrar muebles negros, azules, verdes o blancos y más raramente amarillos. Como ya se ha dicho, es frecuente que, con el paso del tiempo, estos cuatro últimos colores oscurezcan por la alteración de algunos de sus materiales constitutivos. Así, no faltan muebles hoy

²³⁷¹ AHPZ. Esteban Olóriz y Nadal. Fols. 137 r^a-149v^a. Año 1739. Abad Zardoya, C., "El Estrado: continuidad de la herencia islámica en los interiores domésticos zaragozanos de las primeras cortes borbónicas", *Artígrama*, (2003), n°18, p. 380

²³⁷² *Ibidem* nota anterior.

²³⁷³ N° Inv: 8370. Pieza n° 24 del apéndice IB de esta tesis.

amarillos que fueron en origen blancos, otros verdosos cuyo colorido pristino era el azul o verdes que ahora son negros.

Como se ha venido apuntando, el mobiliario de charol español con frecuencia se recubre de grabados que se distribuyen por la superficie, en la mayor parte de los casos de manera arbitraria, según el sistema decorativo del *arte povera*²³⁷⁴. Y, a menudo esta ornamentación se combina con otras técnicas o materiales, con escenas pictóricas, plateadas o doradas, etc. Un ejemplo de ello sería el reloj de pie del siglo XVIII de laca azul pálido con decoración de *arte povera* y motivos dorados en relieve al que nos referimos en el apéndice I de esta tesis²³⁷⁵.

La *lacca povera* abundó en Aragón, Andalucía, Madrid o Cataluña. Piera y Mestres se refieren a este recurso ornamental en los muebles lacados catalanes²³⁷⁶. Transcribimos a continuación una referencia recogida por los autores en relación a dos escritorios:

*...un escriptoriet ab figures de paper retallat y xarol bastant usat...*²³⁷⁷

En ocasiones los muebles lacados españoles presentaban fondos lisos, sin motivos decorativos, que se acompañaban de molduras y/o tallas doradas²³⁷⁸. Otras veces respondían a un procedimiento mixto de pintura y laca.

A menudo las estructuras de estos objetos mantienen un carácter marcadamente español²³⁷⁹, otros imitan tipologías orientales, como sería el caso de los biombos, y principalmente a partir del siglo XVIII, encontramos un tercer grupo que responde a prototipos europeos, mayoritariamente franceses, italianos e ingleses. De Francia e Italia se copian cómodas y consolas, pero sin duda la influencia más acusada es la del mobiliario británico. Se reproducen de forma muy particular distintos prototipos, como burós, relojes de pie y asientos²³⁸⁰. Sin embargo, también se lacaba el mobiliario tradicional español como los escritorios o los bufetes con fiadores. Estos objetos ponen de manifiesto que en España existía una clientela, entre la que se incluía la realeza, a la que le costaba desprenderse de la tradición y asumir por completo las nuevas modas.

Al hilo de esta cuestión, Junquera, afirma que durante los primeros años del reinado de Felipe V, la contabilidad palatina refleja claramente como los encargos personales de mobiliario del rey eran a la francesa, mientras que los realizados a través del

²³⁷⁴ Vázquez, E., p. 10.

²³⁷⁵ Pieza nº 2 del apéndice IB de esta tesis.

²³⁷⁶ Piera, M., y Mestres, A., (1999), pp. 182, 183, 194.

²³⁷⁷ Piera, M., y Mestres, A., (1999), p. 298.

²³⁷⁸ Castellanos, C., (1992), p. 53.

²³⁷⁹ Un ejemplo que podríamos citar en este sentido sería un escritorio catalán de *arte povera* del siglo XVIII publicado en Piera, M., y Mestres, A., (1999). p.182.

²³⁸⁰ La influencia del mueble británico en España, se produce principalmente a causa de la importación masiva de laca inglesa a nuestro país desde inicios del siglo XVIII. Véase cap. IV de esta tesis. También Junquera, J. J., (1999), p. 434, Junquera, J. J., (1999), p. 428 y Junquera, J. J., (1990), pp. 314, 315.

aposentador y del oficio de la furriera mantenían el gusto tradicional español²³⁸¹. Estas diferencias se manifiestan en algunos de los muebles que estudiaremos.

Así, se han hallado varios relojes de pie que responden a este estilo, como el que presenta motivos castizos y vistas de Madrid que el gremio de relojeros de esta villa regaló a Carlos III en ocasión de su entrada en la ciudad en 1759²³⁸². También existen burós de influencia francesa e inglesa con elementos autóctonos, como las clásicas guarniciones españolas de hierro fundido. Ejemplo de ellos sería un buró del siglo XVIII conservado en el Palacio de La Granja²³⁸³.

No obstante, al igual que sucede con los motivos decorativos, a menudo se funden en un mismo mueble elementos formales de distinto origen geográfico.

Como en el resto del mobiliario español, en las piezas más antiguas o más apegadas a la tradición son frecuentes las guarniciones de hierro, a menudo dorado, en cerraduras, bisagras, bocallaves, tachuelas, etc. Y en los muebles más preciados a veces se recurría a elementos de plata maciza²³⁸⁴.

Otra característica de este tipo de manufactura artística española lo constituye la presencia de manillas en los laterales de los muebles, incluso en los del siglo XVIII, ahora carentes de función, pero aplicadas como recuerdo de las del pasado, cuando realmente sí tenían utilidad, ya que servían para trasladar los muebles de un lugar a otro en épocas en las que estos no tenían aún una ubicación fija dentro de los interiores²³⁸⁵.

En otras ocasiones las aplicaciones de bronce o latón se importaban de diferentes países europeos como Francia, Inglaterra o Países Bajos. Por su parte, la talla dorada en sustitución de los típicos bronce franceses dorados de molido del siglo XVIII, es algo típico del mueble español que encontramos asimismo en el lacado.

Como ya se ha dicho, la calidad de ejecución de las piezas españolas localizadas resulta ser desigual. Esto es algo que se ha podido comprobar a la hora de estudiar distintos objetos con ocasión del desarrollo de esta tesis.

3.1.1 Referencias documentales

Pasamos ya a transcribir algunas noticias documentales referidas al mobiliario y a otros artículos de artes industriales de charol español.

²³⁸¹ Junquera, J. J., (1999), p. 439.

²³⁸² Pieza nº 4 del apéndice IB de esta tesis.

²³⁸³ Pieza nº 13 del apéndice IB de esta tesis.

²³⁸⁴ Sin embargo, son pocos los objetos que conservan este tipo de aplicaciones, debido a que se fueron extrayendo de los muebles a través del tiempo para venderlos sueltos o para fundir el material y convertirlo en monedas.

²³⁸⁵ No obstante, en ocasiones también pueden observarse estas manillas en muebles franceses, ingleses o italianos.

3.1.1.1 Biombos-mamparas

Como sabemos, los biombos tienen un origen extremo oriental y se utilizaban en diferentes habitaciones de la casa con el principal objetivo de separar u ocultar algo. Tuvieron una enorme acogida en toda Europa, principalmente en la Península Ibérica y también en Iberoamérica. Al ser la mayoría de los biombos asiáticos lacados, resulta lógico suponer que comúnmente las imitaciones europeas también presentaban esta técnica. De ahí que hayamos considerado que muchos de los biombos que aparecen descritos como pintados o barnizados eran en realidad de charol. Los biombos a menudo adoptan el nombre de mamparas, como también lo hacen las pantallas de chimenea.

A continuación transcribimos dos significativos aportes documentales del año 1682, que hacen relación a un mismo biombo, probablemente de charol, aunque este dato no se especifique en el texto. El interés de las citas radica en la mención a la ciudad concreta en la que se ejecuta: Madrid, así como en su temprana datación. Algo que podría indicar que, a finales del siglo XVII, ya se desarrollaba esta actividad en esta villa. Ambas referencias proceden de la relación de bienes de don Jerónimo de Eguía.

*...Un biombo de Madrid de ôcho ôxas de bara de âncho cada Una y dos baras y quarta de alto por el âz dorado y pintado de dibersos colores y por el revers embarnizado con pintas negras...*²³⁸⁶

*...Un biombo de Madrid de ocho ojas pintado de diversos colores y por el envés embarneçido con con (sic) Pintas negras...*²³⁸⁷

La siguiente mención, ya dentro del siglo XVIII, procede de un inventario de la reina Isabel de Farnesio²³⁸⁸. Contiene información relevante, al indicar el lugar exacto de ejecución de la pieza reseñada: el Real Sitio de San Ildefonso:

*...Otra Mampara nueva egecutada en el R.^l Sitio de S.ⁿ Ildeph^o. fondo negro matizado de ramos dorados flores de distintos colores, y Pajaros todo de realce con Copete de lo mismo, y un Canastillo de fruta en el medio...*²³⁸⁹

Aunque en estas citas no se especifica que el ejemplar descrito fuera lacado, sabemos que respondía a esta técnica, entre otras cosas, por el hecho de que aparece bajo el epígrafe *Charoles de todos generos*.

²³⁸⁶ AHPM. Prot. 11485. Fol. 820 vº.

²³⁸⁷ AHPM. Prot. 11485. Fol. 876 vº- rº.

²³⁸⁸ AGP. AP. San Idefonso. Caja 13568. (*Inventario General de Pinturas, Muebles y otras Alhajas de la Reina Ntra. S.^{ra} q^e tiene en el Palacio del R.^l Sitio de San Ildephonso, ejecutado de orden del Rey Nuestro señor en el año de 1746*).

²³⁸⁹ *Ibíd*em nota anterior.

La siguiente anotación, recogida del mismo documento, describe con toda claridad un biombo de laca con decoración de *arte povera* que podría ser español, aunque no descartamos una posible nacionalidad italiana del mismo:

*...Un Biombo de Charol con ocho ojas, fondo color de perla matizado de diferentes figuras, y flores de papel cort.^{do} a dos haces tiene cada oja un pie, y nueve dedos de ancho seis y seis (sic) de alto...*²³⁹⁰

La referencia que transcribimos a continuación alude a un biombo español copiado de otro de laca oriental. Procede de una relación de bienes de San Ildefonso de 1774:

*...Dos mamparas de charol, la una de charol de la china, y la otra hecha en España, á imitación de la antecede^{te} tiene seis pies y medio de alto, estan en la casa de Alajas...*²³⁹¹

Seguidamente destacamos una serie de apuntes contenidos en el inventario de Bárbara de Braganza de 1758:

*...Un viombo de seis ojas que por un lado es de color Azeytuna y por el otro de Limón, el qual tiene ramos de óro, y es todo de Charol con una Guarnición de madera tallada en blanco...*²³⁹²

*...Un Cajon de Pino con dos Zerraduras, el qual resguarda un viombo de charol negro compuesto de doze tablas, de tres varas de alto y media de ancho...*²³⁹³

La siguiente cita figura en el inventario de bienes de Carlos III de 1789:

*...Dos mamparas de charol negro y dorado de seis pies y medio de alto por tres de ancho...*²³⁹⁴

Finalizamos con las alusiones a biombos con la exposición de una serie de anotaciones emitidas en Agosto de 1736 y firmadas por Domingo María Sani. Se refieren a la compra de varios materiales con el objeto de que el pintor Bartolomé Rusca pudiera trabajar en un biombo, posiblemente lacado, para Isabel de Farnesio con destino al Palacio de San Ildefonso. Las citas que se exponen a continuación ya han sido transcritas precedentemente:

*...Mas por una arroba de yeso mate para aparejar un Biombo de la Reyna N^a. S^a ...*²³⁹⁵

²³⁹⁰ *Ibidem* nota anterior.

²³⁹¹ AGP. REG. 266. (Inventario General de las Pinturas, Alhajas y muebles que existen en el R.l Palacio De S.ⁿ Yldef.^o que estan al cargo del Aposentador de Palacio Gefe de el ôficio de Furriera. Año 1774).

²³⁹² AGS. G J. Libro 402. Fol. 155 v^o.

²³⁹³ *Ibidem* nota anterior.

²³⁹⁴ Fernández Miranda, F., (1989). Vol. 2, n^o 3.418, p. 342.

²³⁹⁵ AGP. AP. Caja. 13554

*...Mas de cazuelas, pucheros; y barreños para poner los colores, para pintar Dⁿ Bartolomé Rusca un Biombo para la Reyna N^a. S^a son...*²³⁹⁶

*...Mas por media arroba de Retazo para azer cola para dicho Biombo...*²³⁹⁷

*...media arroba de retal de guante para hacer cola para pintar un Biombo de la Reyna N^a. S^a ...*²³⁹⁸

Las pantallas de chimena, al igual que los biombos, a menudo se describen con el nombre de mamparas. El siguiente ejemplo procede del inventario de bienes del Palacio de San Ildefonso de 1774:

*...Una mampara de charol para chimenea, esta se halla en la casa de las Alhajas...*²³⁹⁹

Con respecto al siglo XIX se transcribe a continuación una cuenta presentada el 20 de Febrero de 1823 por el conocido pintor, dorador y charolista de la corte Andrés del Peral por las labores de lacado desarrolladas en una pantalla para el Palacio Real de Madrid:

*...Se ha dorado una Pantalla nueva grande toda tallada y de muchísima obra y trabajo que por ambas caras lleba la misma obra, que además del dorado se ha pintado de diferentes tintas imitandola â China que tiene las dos Bichas ô Sirenas y las seis garras que la sostienen, imitadas â Bronce antiguo, que es para el Q^{to} del Rey...*²⁴⁰⁰

3.1.1.2 Mesas

Contamos con suficientes noticias documentales acerca de mesas españolas lacadas desde el siglo XVII. Como podremos comprobar, en varias de ellas se describen los tipos de pata que presentan: torneadas, rectas, de forma troncocónica o en estípite, pies de cabra, pies de león, lo que nos da idea del estilo y/o época de cada objeto. En esta centuria y, en menor medida durante la siguiente, las mesas se definen a menudo con el término bufete, derivado del francés *bufet*²⁴⁰¹.

Los bufetes contaban con un tablero de una sola pieza con patas plegables para su transporte. Solían presentar fiadores o tirantes de hierro, unos elementos tradicionales

²³⁹⁶ AGP. AP. Caja. 13554. En una relación de gastos de Octubre de este mismo año se reitera esta información.[AGP. AG. Leg. 896. Exp. 1].

²³⁹⁷ *Ibidem* nota anterior.

²³⁹⁸ *Ibidem* nota anterior.

²³⁹⁹ AGP. REG. Libro 266. (*Inventario General de las Pinturas, Alhajas y muebles que existen en el R.l Palacio De S.ⁿ Yldef.^o que estan al cargo del Aposentador de Palacio Gefe de el ôficio de Furriera. Año 1744*).

²⁴⁰⁰ AGP. AG. Leg. 5262. Exp. 4.

²⁴⁰¹ Rodríguez Bernis, S., (2006), pp. 68, 69, 70.

del mobiliario español que sujetaban las patas al envés del tablero.²⁴⁰². Covarrubias define así este tipo de mesa:

*...es nombre Francés, bufet, abacus, repositoriũ. Es una mesa de una tabla, q no se coge, y tiene los pies clavados, y cõ sus visagras, que para mudarlos de una parte a otra, o para llevar los de camino se embeven en el reverso de la mesma tabla Truxose esta invención de Alemania, y con ella el nombre; porque antes se usaban mesas que se cogian en dos medias, y tenían sus bancos de cadenas por si se alçavan y baxavan por los esclavones, como por pũtos...*²⁴⁰³

Covarrubias compara además el bufete con unas mesas más antiguas cuyo tablero se pliega en dos, y apoya sobre lo que se definía en la época como bancos, unos soportes independientes que podían alzarse y bajarse²⁴⁰⁴. De este último estilo eran también las mesas asiáticas y americanas que llegaban a Europa durante los siglos XVI y XVII que vemos mencionadas en la documentación y a las que hemos tenido oportunidad de referirnos en capítulos anteriores.

Sin embargo, como podremos comprobar, el término bufete no alude exclusivamente al prototipo que describe Covarrubias, sino que se hace extensible a cualquier estilo de mesa. Véamos a continuación una serie de alusiones a mesas españolas, en su mayor parte descritas con el término bufete. Las dos primeras referencias aluden a mesas lacadas sobre madera de pino, una esencia leñosa muy común en España, como ya se ha apuntado. Proceden del inventario de bienes de la difunta doña Agueda de Prado y Castilla, viuda de don Antonio de Guzmán y Bonal, redactado en 1672. La laca de estas mesas se describe con el inusual término, *charon*:

*...Un Bufetillo de pino embutido en charon muy maltratado...*²⁴⁰⁵

*...Un bufetillo de charon contraecho Sobre pino...*²⁴⁰⁶

Con frecuencia los bufetes se diseñaban para servir de soporte a escritorios, tanto extranjeros como autóctonos. Veamos unos cuantos apuntes de los siglos XVII y XVIII. El primero de ellos pertenece a una cédula de bienes reales del año 1657:

*...Mas se le Carga un bufete de charau del dho escriptorio de arriva...*²⁴⁰⁷

Las dos siguientes anotaciones proceden del inventario de bienes *postmórtem* de doña Ursula de Velasco, redactado el 28 de Julio de 1692. La tercera de ellas se recoge del de doña Juana Sánchez del año 1696:

²⁴⁰² Rodríguez Bernis, S., (2006), p. 175.

²⁴⁰³ Covarrubias, S., (1611), p. 243.

²⁴⁰⁴ Rodríguez Bernis, S., (2006), p. 236.

²⁴⁰⁵ AHPM. Prot. 12006. Fol. 5 rº.

²⁴⁰⁶ AHPM. Prot. 12006. Fol. 51 vº.

²⁴⁰⁷ AGP. AG. Leg. 904. (Cargo hecho al guardajoyas de S.M. Don Francisco Tamayo, de todas las alhajas y efectos que entraron en su poder por dicho oficio. Año 1657).

*...Un escritorio de charol con sus puertas y diez navetas de hasta tres cuartas de ancho y su bufete de lo mismo...*²⁴⁰⁸

*...Un escritorio de charol con bufete de lo mismo...*²⁴⁰⁹

*...dos escritorios de charol de Vara y quatro dedos de largo y Una Vara de altto con sus cantoneras y Visagras de bronce y bufetes de pino barnizados a imitaz.^{on} del charol...*²⁴¹⁰

Por su parte, la denominación velador también aparece en las fuentes documentales a partir del siglo XVII²⁴¹¹. El siguiente apunte procede de un registro de bienes de doña Juana Sánchez del año 1696. Lo escueto de la cita nos impide asegurar el origen concreto de la pieza:

*...dos beladores de charol pintado...*²⁴¹²

Las alusiones a mesas lacadas españolas se incrementan en las fuentes del siglo XVIII. Al comercio de mesas lacadas durante este siglo se refiere Larruga quien, al aludir a los doradores de Madrid, afirma que cuando se publicaron las ordenanzas de los cinco gremios mayores de esta ciudad en el año 1741, se aplicó a los comerciantes de la calle Mayor la venta privativa de :

*...todo lo que es género de mesas talladas, doradas, de charol...*²⁴¹³

En dicho siglo este género de muebles abundan tanto en los registros de bienes reales, como en los de la nobleza. Véamos a continuación algunos ejemplos de mesas de charol que pertenecieron a la monarquía durante los siglos XVIII y XIX:

Las dos citas que se presentan en las líneas que siguen se recogen del inventario de la reina Mariana de Neoburgo de 1741²⁴¹⁴ y se refieren a mesas que ejercen la función de soportes de otros muebles; a un escaparate y un escritorio respectivamente:

*...Un pie de vara y media de largo acharolado que se dize servía a un escaparate...*²⁴¹⁵

²⁴⁰⁸ AHPM. Prot. 11049. Fol. 70 vº.

²⁴⁰⁹ *Ibidem* nota anterior.

²⁴¹⁰ AHPM. Prot. 13966. Fol. 279 vº.

²⁴¹¹ Como se apuntaba en el capítulo IV de esta tesis, los veladores son mesas de reducido tamaño, de tablero circular, ovalado o poligonal que apoya sobre un pie central. Su uso estuvo muy extendido en España, tanto en el siglo XVIII como en el XIX. Rodríguez Bernis, S., (2006), p. 341.

²⁴¹² AHPM. Prot. 13966. Fol. 99 rº.

²⁴¹³ Larruga y Boneta, E., (1787-1800). Vol. 4, p. 39, nota 1. Lógicamente muchas de las mesas vendidas por estos comerciantes serían españolas.

²⁴¹⁴ AGP. Reinados. Felipe V. Leg. 269. Exp. 1.

²⁴¹⁵ AGP. Reinados. Felipe V. Leg. 269.

*...Otro pié todo de talla y relieve dorado que se dize servía al escritorio acharolado...*²⁴¹⁶

Del inventario de Isabel de Farnesio de 1746 exponemos seguidamente varias anotaciones. La primera de ellas describe dos bufetes que responden a una estética apegada a la tradición española en el campo del mobiliario²⁴¹⁷:

*...Dos Bufetes de Charol negro, figura ovalada con una pieza grande de Porcelana de la China Embu.^{da} en el medio; otras seis chicas aelreedor; pies torneados de doblar, que tienen â vara menos un dedo de largo, tres quartas y tres dedos de ancho, y otras tres, y cinco de alto...*²⁴¹⁸

Las mesas que se describen en las dos siguientes referencias presentan también tableros de forma ovalada, así como patas torneadas plegables. Es decir; podrían ser del mismo estilo que las anteriormente citadas:

*...Dos Messas de Charol negro Fig.^{ra} Ovalada con sus pies torneados de doblar tienen â vara, y quatro dedos de largo; tres quartas, y ocho de ancho; y otras tres, y quatro de alto...*²⁴¹⁹

*...Una Messa de Charol ovalada con las Armas del Rey en medio y dos figuras tocando Clarines; tiene pies torneados como las anteceden.^{tes} con Mazorcas doradas; una vara de largo; y dos tercias y medio de ancho...*²⁴²⁰

De características similares a la anterior, sería el siguiente mueble, también con las armas reales en el tablero y patas torneadas:

*...Una Messa de Charol negro, con las Armas del Rey en medio, y pies como las antec.^{tes} ²⁴²¹ Mazorcas doradas, tiene una vara de largo tres quartas y quatro dedos de ancho; y otras tres, y seis del alto...*²⁴²²

Los dos bufetes a juego de la cita que se expone a continuación presentaban un cajón con cerraduras y tiradores circulares de bronce:

²⁴¹⁶ *Ibidem* nota anterior.

²⁴¹⁷ Estas mesas podrían consistir en los clásicos bufetes españoles de los siglos XVI y XVII de patas plegables a los que ya nos hemos referido en páginas precedentes. Por su parte, los elementos torneados abundaron en el mobiliario del siglo XVII, quedando desfasados durante la centuria siguiente.

²⁴¹⁸ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13568.

²⁴¹⁹ *Ibidem* nota anterior.

²⁴²⁰ *Ibidem* nota anterior.

²⁴²¹ Se refiere a una mesa con patas torneadas descrita en una cita precedente.

²⁴²² AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13568.

...*Dos [bufetes] de Charol compañeros de las Sillas con sus Cajones, excudo, y dos botones de Bronce dorado...*²⁴²³

La expresión *en porción* empleada para definir la siguiente pareja de mesas podría hacer relación a unas consolas - rinconeras. Esta clase de muebles solían realizarse a pares:

...*Otras dos Mesas iguales, algo mas pequeñas que las antec.^{tes} cortadas en porción por delante, fondo blanco, pintadas de Charol...*²⁴²⁴

En las cuatro siguientes reseñas no se especifica que las obras referenciadas sean de laca. Sin embargo, conocemos este dato ya que se encuentran bajo el epígrafe *Charoles de todos los generos*.

La mesa de la primera cita, de color rojo con motivos dorados presentaba patas cabriolé por la expresión *pies de cabra*. También contaba con un cajón con su llave:

...*Una Messa de fondo encarnado, pintada de oro con su Naveta y llave, pies de Cabra tienen dos pies, y me.^o de alto; tres y tres dedos de largo; dos y quatro de ancho...*²⁴²⁵

Parece evidente que la mesa de laca blanca que se describe a continuación se encontraba decorada con recortables de *arte povera*:

...*Otra Messa de la misma medida, y pies, fondo blanco, guarnecida de papeles cortados, Pajaros y Arvoledas...*²⁴²⁶

La siguiente anotación procede de la relación de bienes de Isabel de Farnesio del año 1746. Se refiere a dos mesas, con pies de león, que sirven respectivamente de soporte a dos escritorios:

...*Dos Bufetes de Charol con dos Cajones cada uno, pies de León²⁴²⁷, y encima dos Papeleras, unidas a los propios Bufetes, que tienen à veinte y Cinco navetas Cerradas con dos Puertas; a cinco quartas de ancho; tercia de fondo, y Otras cinco quartas de alto, inclusa la targeta; Y los Bufetes á vara, y dos dedos de alto. Y otra menos dos de fondo...*²⁴²⁸

La cita que transcribimos bajo estas líneas alude a tres veladores de charol blanco. El hecho de que los muebles no se hubieran acabado de ejecutar a la hora de su registro en

²⁴²³ *Ibidem* nota anterior.

²⁴²⁴ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13568.

²⁴²⁵ *Ibidem* nota anterior.

²⁴²⁶ *Ibidem* nota anterior.

²⁴²⁷ Podrían tratarse de un prototipo formado por una garra de león que coge una bola. De origen oriental, esto pies se difundieron por toda Europa desde finales del siglo XVII y recibían literalmente el nombre de pies de garra sobre bola. Véase Rodríguez Bernis, S., (2006), p. 271.

²⁴²⁸ AGP. AP. Ildefonso. Caja 13568.

el mismo, indica claramente la nacionalidad española de los mismos. En cuanto a su técnica, sabemos que son de laca ya que se incluyen en un apartado de la relación de bienes titulada *Charoles de todos los generos*:

*...Tres Veladores sin rematar, matizados de blanco....*³²⁴²⁹

Acabamos con las menciones a las mesas que pertenecieron a Isabel de Farnesio con dos alusiones a tres ejemplares de laca roja y azu respectivamente. Los de la primera cita presentaban patas en estípite; es decir adoptaban forma troncocónica, los de la segunda en cambio estaban torneadas.

*...Otras dos Messas fondo encarnado en forma de Vandejas con pies dorados hechura de estípite, y sus Chambranas tienen a dos pies y medio de alto; tres menos quatro dedos de largo; y dos menos quatro de ancho...*²⁴³⁰

*...Una Messa azul de diferentes dorados, y pies torneados...*²⁴³¹

Llegamos así al inventario de Bárbara de Braganza del año 1758 del cual transcribimos otras menciones a mesas lacadas. Las cuatro de la primera cita podrían consistir en mesas nido, es decir unas mesas auxiliares, de distintos tamaños, que se recogen las unas bajo las otras y cuyo tablero solía adoptar forma de bandeja:

*...Quattro mesas Compañeras [de un cofre de charol negro] dadas de Charol, con Sus Vandejas que hazen de tablero...*²⁴³²

*...tres mesas de charol negro en tres ojas...*²⁴³³

Parece evidente que las tres mesas del apunte anterior contaban con un tablero abatible.

Pasamos a continuación a exponer una serie de ejemplos de mesas lacadas del inventario de Carlos III de 1789 ²⁴³⁴. La de la primera cita consiste en una mesa plegable de juego con tableros en distintos tonos de laca. Como ya se ha apuntado, el uso de este tipo muebles proliferó en el siglo XVIII, al difundirse los juegos de mesa como entretenimiento social. Así, van surgiendo prototipos destinados a distintos pasatiempos²⁴³⁵:

²⁴²⁹ *Ibidem* nota anterior.

²⁴³⁰ *Ibidem* nota anterior.

²⁴³¹ *Ibidem* nota anterior.

²⁴³² AGS. GJ. Libro 402. Fol. 154 vº.

²⁴³³ AGS. GJ. Libro 402. Fol. 155 vº.

²⁴³⁴ Fernández Miranda, F., (1989). (Relación de muebles del oficio de furriera que quedaron en el Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial tras la muerte del rey).

²⁴³⁵ Rodríguez Bernis, S., (2006), p. 236

*...Una mesa de juego de doblar, con tres tableros de varios charoles de color con entrepaños de tafetán amarillo acolchado...*²⁴³⁶

En las tres siguientes anotaciones se describen respectivamente una mesa de laca roja con patas cabriolé y dos veladores de pie torneado.

*...Una mesa de Charol encarnado con pies de Cabra...*²⁴³⁷

*...Yd: Otro Velador acharolado con su Columna torneada...*²⁴³⁸

*...Un velador de pino pie torneado acharolado...*²⁴³⁹

Dentro del ámbito de la monarquía son de destacar una serie de documentos de los siglos XVIII y XIX referidos a la confección de mesas lacadas. Algunas citas son de enorme interés ya que denotan claramente la nacionalidad española de las mismas. La primera de ellas señala el pago realizado a Antonio Hurtado, como charolista de la corte por el trabajo ejecutado para la Casa Real en:

*...dos Beladorcitos de la Tribuna de sus Mag.^{es} ...*²⁴⁴⁰

Las tres siguientes anotaciones indican que en 1736 un lacador español de nombre desconocido, estaba realizando una mesa de laca blanca con toques dorados para la reina Isabel de Farnesio. De ellas se desprende información acerca de los materiales empleados: barniz, pan de oro y albayalde. Con respecto al carbón mencionado en la primera reseña, este material pudo haber servido para calentar la cola o los barnices. Pertenecen a dos relaciones de gastos distintas del Palacio de la Granja de Agosto y Septiembre de 1736 y ya han sido transcritas precedentemente:

*...Mas he dado quatro a.s de Carbón al Charolista para azer barniz para una Mesa de Charol de la Reyna N^a S^a....*²⁴⁴¹

*...Mas por seisc^{tos} panes de oro para dorar una Mesa de Charol para la reyna N^a S^a...*²⁴⁴²

²⁴³⁶ Fernández Miranda, F., (1989). Vol. 2, n° 3426, p. 343.

²⁴³⁷ Fernández Miranda, F., (1989). Vol. 2, n° 3428, p. 343.

²⁴³⁸ Fernández Miranda, F., (1989). Vol. 1, n° 4266, p. 429.

²⁴³⁹ Fernández Miranda, F., (1989). Vol. 1, n° 4436, p. 449.

²⁴⁴⁰ AGP. Reinados. Felipe V. Leg. 17. (*Pliego de asiento de las cantidades libradas a favor de los criados, oficios, proveedores y otros pendientes de esta Real Casa*).

²⁴⁴¹ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13554. (*Memoria de los gastos causados para el Ofizio de la Furriera de el R^l Palazio de S.ⁿ Yldefonso desde P^o Agosto asta ultimo de el inclusibe año de 1736*).

²⁴⁴² *Ibidem* nota anterior.

*...Mas por quatro A^s de Albayalde fino para azer una Mesa de Charol blanco para la Reyna N^a S^a...*²⁴⁴³

A continuación transcribimos una cuenta presentada el 20 de Mayo de 1765 por los charolistas Manuel Goveo y Francisco Pérez Tornilarné, por haber desarrollado una serie de labores para la corte entre las que destacamos las siguientes:

*...Asimismo se andado de charol negro para el Viernes s^{to} a una Silla para el rey y una mesita y a un taburete de tigera y una tarima del S^r Patriarca...*²⁴⁴⁴

Por último se expone una cuenta redactada el 28 de Noviembre de 1814 que probablemente se refiera al procedimiento de lacado de un bufete para el Palacio Real de Madrid. Se trata de una labor realizada por Andrés del Peral y encargada por Lorenzo Bonavía, conserje de Palacio y aposentador mayor del rey:

*...Se an (sic) dado de color encarnado fino charolado un pie de una papelera...*²⁴⁴⁵

Las mesas charoladas también abundan entre las pertenencias de la nobleza de los siglos XVIII y XIX, especialmente copiosa es la documentación relativa a la primera centuria mencionada. Véamos algunos ejemplos.

Las dos citas que transcribimos a continuación resultan relevantes, ya que indican el lugar geográfico concreto en el que se realizan los objetos mencionados: Madrid. Proceden de dos protocolos distintos de 1728 y 1730 respectivamente de la partición de los bienes de don Francisco Esteban Rodríguez de los Ríos, marqués de Santiago. Parece evidente que ambas se refieren a la misma mesa:

*...Dos Mesas de charol echo en Madrid de vara y tres quartas de largo a cientto y cinq.^{ta} r^{es} cada una...*²⁴⁴⁶

*...Dos Mesas de charol echas en Madrid de vara y tres quartos de largo a cientto y cinqta rr^{es} cada una...*²⁴⁴⁷

Los siguientes ejemplos hacen alusión a mesitas de estrado. Ya nos hemos referido en esta tesis al estrado; un espacio tradicional de las casas españolas que consistía en una tarima cubierta de alfombras en donde las damas de alta alcurnia recibían las visitas sentadas sobre cojines y rodeadas de mobiliario de pequeñas dimensiones²⁴⁴⁸. Por ello

²⁴⁴³ *Ibidem* nota anterior.

²⁴⁴⁴ AGP. Reinados. Carlos III. Leg. 29¹.

²⁴⁴⁵ AGP. AG. Cuentas Particulares. Leg. 5262. Exp. 4.

²⁴⁴⁶ AHPM. Prot. 14529. Fol. 85 r^o. Año 1728.

²⁴⁴⁷ AHPM. Prot. 14531. Fol. 147 r^o. Año 1730.

²⁴⁴⁸ Covarrubias, S., (1611), p. 568.

los muebles a ella destinados debían de ser de tamaño reducido, con el fin de que pudieran adaptarse a dicho espacio²⁴⁴⁹.

Las citas que se exponen bajo estas líneas proceden de una cédula de bienes del año 1737 y aluden respectivamente a cuatro mesas de estrado rojas y blancas con toques dorados. Las de la segunda cita presentaban tableros en forma de bandeja cubiertos con tela de Angulema:

*...Dos bufetillos de estrado de charol encarnado...*²⁴⁵⁰

*...Dos messas Iguales de Estrado de Charol blanco y dorado avandejadas de vara de largo y media de ancho con sus Cubiertas de Angulema...*²⁴⁵¹

La escueta anotación que presentamos bajo estas líneas alude a una mesa que, por su reducido tamaño, podría haber estado asimismo destinada al estrado:

*...Un bufetico de charol...*²⁴⁵²

Las dos referencias a mesas que se exponen a continuación se describen con la expresión *pintado ymitado de Charol* que, como vimos en el capítulo I, alude a una producción occidental. A falta de otros datos que indiquen lo contrario, se recogen aquí por considerar que podrían ser españolas a juzgar por la descripción de las mismas. Proceden de la partición y división de los bienes que quedaron por el fallecimiento de don Juan Manuel Pacheco Acuña-jirón y Portocarrero, marqués de Villena y duque de Escalona del año 1726. La mesa de la primera de las citas presentaba chambranas entre las patas, unos elementos que se describen en ella con la frase *trabesaños de madera*. Sin embargo, la de la segunda probablemente presentaría fiadores de hierro, ante la expresión *contrabesanos de lo mismo* en relación a una mesa con *trabesaños de yerro* que figura en una anotación inmediatamente anterior a ésta, dentro del inventario:

*...Mas un bufete de madera pintado ymitado de Charol, biexo...con trabesaños de madera...*²⁴⁵³

*...Mas un bufete pintado ymitado de charol que se alla en el oratorio, contrabesanos de lo mismo...*²⁴⁵⁴

Como se ha dicho la forma de las patas de las mesas descritas en las fuentes documentales refleja los distintos estilos de mobiliario que se fueron desarrollando en nuestro país entre los siglos XVII y XIX. A partir de los años treinta del siglo XVIII

²⁴⁴⁹ Véase Abad Zardoya, C., (2003), nº18.

²⁴⁵⁰ AHPM. Prot. 14916. Fol. 56 rº.

²⁴⁵¹ AHPM. Prot. 14916. Fol. 227 vº.

²⁴⁵² AHPM. Prot. 14807. Fol. 265 vº. (Carta de dote de doña Ana María Santberg por matrimonio con don Joseph de Echeberría. Año 1717).

²⁴⁵³ AHPM. Prot. 14848. Fol. 86. rº- vº.

²⁴⁵⁴ AHPM. Prot. 14848. Fol. 87. rº.

aparece reiteradamente la expresión pies de cabra en las descripciones de estos objetos en relación a las patas que en la actualidad conocemos como cabriolé²⁴⁵⁵. Este tipo de patas, propio del estilo rococó, estuvo muy asentado en España desde los inicios de la centuria por influencia francesa y británica. Veamos algunos ejemplos procedentes del Archivo de Protocolos de Madrid:

...Otra [mesa] de Charol negro con pies de Cabra...²⁴⁵⁶

...Dos mesas de madera con su cajón cada una y pies de cabra acharoladas pintura ordinaria...²⁴⁵⁷

....dos mesas de pino acharoladas de papel y pies de cabra...²⁴⁵⁸

La expresión *acharoladas de papel* del apunte anterior alude al *arte povera*.

La anotación que exponemos en las siguientes líneas procede de un documento relativo a las pertenencias de doña María Teresa de los Ríos y Zapata, duquesa del Infantado y de Pastrana (1737). Alude a dos mesas de laca negra realizadas a juego, quizá con patas cabriolé por la frase *de moda*:

...Dos Mesas â su correspondencia de charol negro con pies de talla dorada y de moda...²⁴⁵⁹

3.1.1.3 Jaulas

No contamos con referencias anteriores al siglo XVIII sobre este tipo de objetos. Recogemos a continuación una serie de anotaciones relacionadas con la producción de jaulas lacadas españolas durante esta centuria. Estos objetos, diseñados para alojar pájaros vivos o disecados, eran del agrado de la nobleza y la monarquía y contribuían al esplendor de los interiores²⁴⁶⁰. En relación al primer estamento social mencionado, destacamos una anotación de 1746, referida a seis jaulas de charol sobre metal, extraída del inventario de los bienes que quedaron por fallecimiento de doña Isabel María de la Cruz Ahedo, marquesa viuda de Ugena:

²⁴⁵⁵ Rodríguez Bernis, S., (2006), p. 264. Véanse además caps. I y IV de esta tesis.

²⁴⁵⁶ AHPM. Prot. 14916. Fol. 99 vº. (2ª foliación). (Inventario de bienes de doña María Teresa de los Ríos y Zapata, duquesa del Infantado y de Pastrana, 1737).

²⁴⁵⁷ AHPM. Prot. 15427. Fol. 14 rº. (Inventario *postmórtem* de doña Bernarda Sarmiento de Valladares y Guzmán, redactado en el año 1752). Como ya se ha dicho en páginas precedentes, la expresión *pintura ordinaria* podría indicar que se trataba de una laca de calidad inferior.

²⁴⁵⁸ AHPM. Prot. 14948. Fol. 110 vº. (Partición, liquidación, cuenta y división de bienes de doña Juana Spínola y la Cerda, viuda de don Francisco Pío de Saboya Moura y Corte Real, marqués de Castel Rodrigo. Año 1741).

²⁴⁵⁹ AHPM. Prot. 14916. Fol. 44 vº.

²⁴⁶⁰ Con jaulas de aves vivas o disecadas se decoró el dormitorio de Carlos III, su hermano, el infante don Luis, poseía un gabinete de pájaros y el infante don Gabriel también gustaba de rodearse de jaulas de pájaros. Vega, J., (2005), p. 206. Tomé de la Vega, F., "El Gabinete de los pájaros del Infante Don Luis". *Reales Sitios*, (1998), nº 137, pp. 10-21.

...*Seis Jaulas de Alambre dorado de charol encarnado...*²⁴⁶¹

Con respecto al ámbito de la monarquía, aportamos seguidamente algunas referencias a estos artículos. La primera de ellas se toma de una relación de gastos por ciertos trabajos realizados para el infante don Carlos a inicios del siglo XVIII. El interés de la cita radica en que alude a un dorador como artifice de una intervención que incluyó la aplicación de barnices coloreados en el objeto, quizá sobre un fondo plateado:

...*Mas al dorador y que dio el charol y corladura*²⁴⁶² *para las quantas doradas...*²⁴⁶³

En la documentación del Archivo General de Palacio se han localizado varios apuntes referidos a tareas de lacado de jaulas por parte del artifice Vicente Sayús durante la segunda mitad del siglo XVIII. Todos ellos se recogen en el índice de artífices del apéndice II de esta tesis. Por este motivo aquí solo expondremos un reducido número de los mismos.

El primero de ellos aparece en un informe de Enero de 1751 de los gastos ocasionados en el Palacio Real de Madrid. En él se describen las cantidades que se le adeudaban a Vicente Sayús por el lacado de doce jaulas para los monarcas:

...*a Vicente Sayus, pertenezzen, Nobecientos y treintay seis r.^s de vellon, procedidos de aver charolado doze jaulas p.^a Pajaros de S. M...*²⁴⁶⁴

La cita que transcribimos bajo estas líneas se encuentra presente en un documento firmado por Pedro Gordillo relativo a una serie de pagos efectuados el 14 de Diciembre de 1755 por una serie de trabajos efectuados por Sayús en la *Casa de la Reina*:

...*A Vizente Sayus charolista de la R.^l. Casa de la Reyna nra s.^{ra} se consideran seiscientos y veinte r.^s de vellon por la obra que executó en seis Jaulas de Pajaros de S. M y dos figuras para los tibores de su Gabinete según consta de su q.^{ta}...*²⁴⁶⁵

El 4 de Mayo de 1762, este mismo artesano, en calidad de *Charolista de la Real Casa de S. M*, presenta una cuenta por la obra realizada en el Palacio de Aranjuez por encargo del marqués de Zambrano:

...*Quenta que yo Vicente Sayus, Charolista de la Real Casa de S.M doy de la obra de Jaulas que tengo pintadas para la servidumbre del quarto de las S.^{ras} Infantas...Pintadas de charol Barnizadas...*²⁴⁶⁶

²⁴⁶¹ AHPM. Prot. 15798. S/Fol. Año 1746.

²⁴⁶² La palabra corladura se refiere a la aplicación de corlas o barnices coloreados.

²⁴⁶³ AGP. Reinados. Felipe V. Caja 297. Exp. 2. (*Memoria del Coste que a tenido la Jaula que se ha hecho para el Sr Infante D. Carlos assí de Quantas como de Alambre. talla del cajon Dorado y Pintura es como sigue.* Año 1725).

²⁴⁶⁴ AGP. Reinados. Fernando VI. Caja 158¹.

²⁴⁶⁵ AGP. Reinados. Fernádo VI. Caja 160. Exp. 1.

La siguiente anotación consiste en un informe del 31 de Marzo de 1774, emitido por el maestro dorador y charolista Miguel Ximénez, relativo a la ejecución de una serie de trabajos entre los que se encuentra la realización de:

*...un Jaulon grande para sisontes tambien acharolado...*²⁴⁶⁷

3.1.1.4 Repisas

Las repisas de reducido tamaño, ricamente adornadas para objetos exclusivos responden a una moda que se extiende por Europa a inicios del siglo XVIII, aunque su origen tiene lugar en el Renacimiento italiano, desde donde se introduce en la corte de Luis XIV²⁴⁶⁸. Muchas de estas ménsulas eran de charol y, a menudo se combinaban con los revestimientos parietales de laca china y japonesa. Con frecuencia soportaban porcelana oriental como la de la siguiente anotación del año 1737:

*...Diferentes ramos, repisas y florones de talla dorada y Charol para poner la China de el GavINETTE...*²⁴⁶⁹

Otras veces las repisas estaban destinadas a sostener relojes, al igual que las de los dos apuntes que transcribimos bajo estas líneas que fueron lacadas por Vicente Sayús en 1763 por encargo de la corte:

*...he dado de Barniz acharolado y figuras doradas â una repisa y p^a un reloj de sobremesa para el ss.^{mo} s^{or} Infante D^{on} Fran^{co} Xavier...*²⁴⁷⁰

*...he dado de charol realzado sobre fondo azul y figuras de oro a una repisa para un reloj de sobremesa para el ser.^{mo} S^{or} Infante dⁿ Gabriel...*²⁴⁷¹

La siguiente cita forma parte de una relación del 2 de Marzo de 1727 referida a una serie de trabajos ejecutados por Juan Bázquez para el cuarto del infante don Carlos en el Alcázar de Madrid:

*...Mas Diez y siete Repisas de Madera Doradas, y dadas de Color y charol...*²⁴⁷²

Tres días después, el 5 de Marzo de 1727, a Bázquez se le remunera su trabajo:

²⁴⁶⁶ AGP. Reinados. Carlos III. Leg. 23².

²⁴⁶⁷ AGP. Reinados. Carlos III. Leg. 47¹.

²⁴⁶⁸ Castellanos, C., (1992), pp. 50, 51.

²⁴⁶⁹ AHPM. Prot.14916. 143 vº. (Inventario de bienes por fallecimiento de doña María Serena de los Ríos Zapatta y Cordova, duquesa del Infantado y Pastrana. Año 1737).

²⁴⁷⁰ AGP. Reinados. Carlos III. Leg. 26¹.

²⁴⁷¹ AGP. Reinados. Carlos III. Leg. 25².

²⁴⁷² AGP. Reinados. Felipe V. Caja 297².

*...Por la quenta que presentto de Juan Bazquez las diez y siete repisas de talla doradas que corrieron de su quenta...*²⁴⁷³

3.1.1.5 Marcos

Las menciones a este tipo de obras lacadas en España solo aparecen en la documentación a partir del siglo XVIII. Por lo que se refiere a los marcos de las pinturas, éstos no solían importarse de otros países, sino que se ejecutaban aquí²⁴⁷⁴. Este es uno de los motivos que nos permite suponer que algunos de los que figuran en los apuntes que se transcriben bajo las siguientes líneas fueran españoles. Sin embargo, la anterior afirmación no puede hacerse extensible a los marcos de espejo. A continuación exponemos varias citas referidas a marcos de pintura, de espejo y otros indefinidos, todos ellos del siglo XVIII.

El marco de la cita que exponemos a continuación se extracta del inventario de bienes *postmórtem* de don José Noriega y Arrieta, Caballero de la Orden de Santiago del año 1704:

*...marco fingido de charol con perfiles dorados...*²⁴⁷⁵

Las dos siguientes anotaciones constan en la cédula de bienes de doña Bernarda Sarmientto de Valladares y Guzmán, redactada entre 1737 y 1738. Tal y como se extrae de la segunda transcripción, los marcos redondos que figuran en la misma fueron adquiridos en la prendería de Lorenzo Tarsi:

*...Otros dos Espejos Vara de alto con marcos de Charol blanco y Sus Copettes...*²⁴⁷⁶

*...por Lorenzo Tarsi treinta y seis tablitas con Sus marcos Redondos dorados los doze de Charol...*²⁴⁷⁷

El marco de la siguiente referencia forma parte de la carta de dote de doña Josepha Díez Ochoa por matrimonio con don Pedro Fermín de Ezquer en el año 1704:

*...un quadro de Jesús y María Con su marco de charol encarnado y los errajes dorados...*²⁴⁷⁸

²⁴⁷³ *Ibidem* nota anterior.

²⁴⁷⁴ Información oral aportada por Juan José Junquera. Abril de 2004.

²⁴⁷⁵ AHPM. Prot. 11565. Fol. 20 vº. (Inventario de bienes *postmórtem* de don José Noriega y Arrieta, Caballero de la Orden de Santiago. Año 1704).

²⁴⁷⁶ AHPM. Prot. 14916. Fol. 44 rº. Año 1737.

²⁴⁷⁷ AHPM. Prot. 14916. Fol. 143 vº, (2ª foliación. Año 1738).

²⁴⁷⁸ AHPM. Prot. 18334. Fol. 651 v.º (Carta de dote de doña Josepha Díez Ochoa por matrimonio con don Pedro Fermín de Ezquer. Año 1757).

Dentro del ámbito de la corte, señalamos una serie de menciones a la ejecución de este tipo de objetos por parte de Vicente Sayús. La primera de ellas corresponde a una cuenta presentada por este artífice en 1755 por charolar unos marcos de la reina Bárbara de Braganza para el Palacio del Buen Retiro:

*...A Vicente Sayus corresponden cinco mil setecientos y cuarenta r. s de v. n liqui.^s que ha importado la Obra de charol, Azul y Verde que executó en 24 Marcos para unos Países de la R.^a n^lra s^{ra} ...*²⁴⁷⁹

La nota que se recoge bajo estas líneas, del 16 de Julio de 1756, alude al laqueado de otros marcos, por parte de Sayús, para unas pinturas orientales destinadas a la decoración del Palacio de Aranjuez²⁴⁸⁰.

*...a Vizente Sayus charolista de esta R.^l casa...que según su Cuenta importa haver dado de charol, y oro los onze marcos de Pinturas chinas q.^e se refieren en la antez.^{te} partida incluso el gasto de haver pasado a conducirlos a este Sitio...*²⁴⁸¹

Los dos primeros marcos de pinturas que se anotan bajo estas líneas formaron parte de las pertenencias de Mariana de Neoburgo y, los de la tercera cita, de las de Bárbara de Braganza:

*...Otra [pintura] de la presentación de nuestra señora en el templo de tercia de alero con marco de madera barnizado...*²⁴⁸²

*...Otra [pintura] de la Purificación de nuestra s.^{ra} pintada en tabla, también de tercia de alero maltratada con marco varnizado...*²⁴⁸³

*...Quinze pinturas en bidrio con marcos de Charol negro de varios tamaños todos pequeños...*²⁴⁸⁴

3.1.1.6 Escritorios

Estos muebles característicos españoles adoptan forma de caja trapezoidal. Su muestra o parte frontal está compartimentada por entrepaños y tabicas, gavetas y puertas. Servían para guardar el recado de escribir y los documentos. Con frecuencia presentaban tapa abatible²⁴⁸⁵. Los términos escritorio²⁴⁸⁶ y papelería²⁴⁸⁷, junto a arquimesa y contador, se

²⁴⁷⁹ AGP. Reinados. Fernando VI. Caja 160. Exp. 1.

²⁴⁸⁰ Cabe señalar que estos cuadros nada tienen que ver con los que decoran actualmente la denominada *Sala de Pinturas Chinas* del Palacio de Aranjuez, ya que, estos últimos son de época de Isabel II.

²⁴⁸¹ AGP. Reinados. Fernando VI. Caja 160. Exp. 2.

²⁴⁸² AGP. Reinados. Felipe V. Leg. 269¹. (Inventario de Mariana de Neoburgo. Año 1740).

²⁴⁸³ *Ibidem* nota anterior.

²⁴⁸⁴ AGS. GJ. Libro 402. Fol. 155 vº. (Inventario de Bárbara de Braganza. Año 1758)

²⁴⁸⁵ Rodríguez Bernis, S., (2006), p. 162.

empleaban para designar todas sus variantes, incluidos los prototipos equivalentes europeos de distinta configuración y normalmente con dos puertas al frente, así como los asiáticos o americanos. En el siglo XX se difunde el nombre de bargueño, inexistente en la documentación de época anterior. Un buen ejemplo de este tipo de muebles lo tenemos en un escritorio catalán del siglo XVIII, al que ya nos hemos referido, de charol azul claro con decoración de *arte povera* cuya foto publica Piera y Mestres²⁴⁸⁸.

A partir del siglo XVIII las referencias a los escritorios son frecuentes, tanto en el ámbito civil como en el eclesiástico. Así, Natalia Juan se refiere a la presencia de una serie de papeleras *charoladas* en determinadas celdas benedictinas españolas, según el relato del religioso Fray Benito Uría de 1777²⁴⁸⁹. Consideramos que lo más probable es que entre ellas se encontrara alguna española.

En primer lugar se aportan una serie de anotaciones de mediados del siglo XVIII, procedentes de registros de bienes de la nobleza. Los dos escritorios a juego descritos en la primera de ellas apoyaban claramente sobre consolas, a juzgar por la frase *pies tallados y dorados*. Estos muebles fueron tasados por el charolista Antonio Hurtado.

*...Primeramente dos Papeleras de charol, compañeras con sus pies tallados y dorados...*²⁴⁹⁰

Poco podemos comentar de los escritorios de laca roja que transcribimos seguidamente, dada la sucinta descripción que se hace de los mismos:

*...dos papeleras de charol encarnado y por dentro negro...*²⁴⁹¹

*...Dos papeleritas de Charol encarnado con sus Cajon^s...*²⁴⁹²

Con respecto a la documentación relativa a la monarquía, en el inventario de Isabel de Farnesio de 1746²⁴⁹³, figura un considerable número de escritorios lacados. Los del siguiente apunte, de color azul, presentan ocho gavetas dispuestas en dos filas en la parte frontal con sus tiradores y cerraduras en forma de escudo. Los escritorios cuentan además con manillas en los laterales:

²⁴⁸⁶ Covarrubias, S., (1611), p. 542. *Diccionario de Autoridades*, Vol. III, (1732), <http://web.frl.es/DA.html> (consulta de Agosto de 210).

²⁴⁸⁷ *Diccionario de Autoridades*, Vol. III, (1732), <http://web.frl.es/DA.html> (consulta de Agosto de 210).

²⁴⁸⁸ Piera, M., y Mestres. A., (1999), p. 182.

²⁴⁸⁹ Juan, N., (2011), p. 23.

²⁴⁹⁰ AHPM. Prot.15854. S/Fol. (Tasación de los bienes del duque de Alburquerque. Año 1733).

²⁴⁹¹ AHPM. Prot. 15798. S/Fol. (Inventario de los bienes que quedaron por fallecimiento de doña María de la Cruz Ahedo, marquesa de la viuda de Vaena. Año 1747).

²⁴⁹² AHPM. Prot. 15223. Fol. 1023 rº. (Inventario de bienes que quedaron por muerte de don Gonzalo Joseph Arias Estévez Coloma y Borja, conde de Puñoenrrostro. Año 1738).

²⁴⁹³ AGP. AP. San Ildelfonso. Caja 13568.

*...Dos Papeleras de Charol Azul con sus adornos dorados y ocho Navetas cada una de a dos Aldavillas, y excudo, y Aldavones dorados a los lados tienen a varas y diez dedos de alto; media vara y quatro de fondo; quatro tercias, y tres de largo...*²⁴⁹⁴

Por último, apuntamos una serie de ejemplos procedentes de la testamentaria de Carlos III redactada en 1789:

*...Dos papeleras de charol blanco...*²⁴⁹⁵

*...Dos Yd [papeleras de charol] con sus puertecillas y gabetas...*²⁴⁹⁶

*...Quatro Escritorios del propio Charol [charol negro] de pie y medio de alto, por uno de ancho...*²⁴⁹⁷

La prensa de la época recoge a menudo ventas de escritorios lacados, muchos de los cuales podrían ser españoles. El anuncio de un cotidiano madrileño de finales del siglo XVIII que se transcribe bajo estas líneas alude a la decoración orientalizante de las piezas puestas en venta mediante una expresión muy presente en la época *a la chinesca*:

*...en la calle Jacometrezo se venden unas papeleras charoladas primorosamente a la chinesca...*²⁴⁹⁸

Finalizamos los ejemplos de papeleras o escritorios lacados españoles con un apunte de inicios del siglo XIX, extractado del inventario y tasación de los bienes que quedaron por fallecimiento de doña María Concepción Guzmán, marquesa de Astorga y condesa de Altamira, redactado en Marzo de 1804.

*...Una papelera acharolada azul con varias gavetas...*²⁴⁹⁹

Por último, cabe advertir que hasta el siglo XIX los burós pueden describirse en la documentación con el nombre de escritorios o papeleras.

3.1.1.7 Cómodas

Las cómodas se difundieron ampliamente en España desde la segunda mitad del siglo XVIII y muchas de ellas eran lacadas²⁵⁰⁰. Sin embargo, en la documentación no siempre

²⁴⁹⁴ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13568.

²⁴⁹⁵ Fernández Miranda, F., (1989). Vol. 2, nº 3.362, p. 338.

²⁴⁹⁶ Fernández Miranda, F., (1989). Vol. 2, nº 3.363, p. 338.

²⁴⁹⁷ Fernández Miranda, F., (1989). Vol. 2, nº 3.414, p. 342.

²⁴⁹⁸ *Diario de Madrid*, 2 de Abril de 1791.

²⁴⁹⁹ AHPM. Prot. 22255. S/Fol.

²⁵⁰⁰ La cómoda surge a finales del siglo XVII en Francia, durante el reinado de Luis XIV, aunque su uso se incrementa en el XVIII. Se trata de un mueble bajo de cajones que ocupan toda la anchura del mueble.

se las define con el nombre de origen galo con el que las conocemos hoy en día, sino que en ocasiones vienen denominadas burós o incluso bufetes²⁵⁰¹.

Durante el siglo XVIII, estos muebles tuvieron gran éxito entre la nobleza y la burguesía españolas. Así por ejemplo, al parecer, el marqués de la Ensenada poseyó una cómoda de laca negra, con dos cajones que aparece descrita en el inventario de sus bienes redactado en 1754. Un dato que proporciona Casto Castellanos:

*...una cómoda de charol negro con sus dos cajones grandes y encima la tabla de la mesa de piedra...*²⁵⁰²

Las cómodas al estilo de la cita anterior, de laca negra con tablero de mármol, a menudo con aplicaciones de bronce y dos o más cajones ocupando la superficie frontal, tuvieron fortuna en nuestro país desde el siglo XVIII, a juzgar por el elevado número de descripciones de las mismas que encontramos en las fuentes consultadas.

Veamos dos ejemplos de cómodas de las características mencionadas que pertenecieron a Isabel de Farnesio. Obsérvese como en ellos se citan por separado los precios del tablero y de la cómoda propiamente dicha:

*...una comoda de charol negro y adornos de bronce con su piedra está en seiscientos R^{es}. y la comoda en mil doscientos para el S^{or} Alvarado que juntas las dos partidas hacen mil, y ochocientos R^{es}...*²⁵⁰³

*...una comoda de charol negro y adornos de bronce con su piedra ésta en trescientos R^{es} y aquella en dos mil...*²⁵⁰⁴

Del mismo tipo sería el mueble de la referencia que transcribimos a continuación recogida del inventario *postmórten* de Carlos III de 1789:

*...Una Comoda de Charol negro, con piedra de jaspe guarnecida de bronces...*²⁵⁰⁵

Consideramos que los muebles definidos como burós, con tablero de mármol y guarniciones de bronce dorado de las dos siguientes citas, eran en realidad cómodas, ya que los primeros no solían llevar tablero de mármol. De la descripción que se hace de estas cómodas deducimos que debían ser muy similares a las de los apuntes precedentes. La cómoda de la segunda cita contaba con manillas en sus laterales:

Parece derivar de las cajonerías del Barroco. Entre las cómodas francesas se distinguen dos tipos básicos: la de tres cajones y pies cortos y la de dos registros de cajones sobre pies altos conocidas respectivamente con los nombres de Regencia y Luis XV. Rodríguez Bernis, S., (2006), pp. 116, 117. Véase Junquera, J.J., (1999), p. 426.

²⁵⁰¹ Junquera, J.J., (1999), p. 426.

²⁵⁰² Castellanos, C., (1992), p. 55.

²⁵⁰³ AGMJ. Leg. 9. Fol. 3vº.

²⁵⁰⁴ AGMJ. Leg. 9. Fol. 5rº-6vº.

²⁵⁰⁵ Fernández Miranda, F., (1989). Vol. 2, nº 3.421, p. 342.

*...Un buró de Charol negro y encarnado con piedra encima y adorno de bronce dorados...*²⁵⁰⁶

*...Uno [buró] acharolado con sus dos Cajones quatro asas y varios remates dorados con su piedra marmol encima...*²⁵⁰⁷

Queremos destacar que en el Palacio de El Pardo de Madrid se conserva en la actualidad una cómoda rococó de laca negra, con tres cajones, asas laterales y tablero de mármol cuyo aspecto coincide en buena parte con las descripciones anteriores. Presenta adornos de madera tallada en lugar de bronce, algo habitual en España dentro de este estilo²⁵⁰⁸.

3.1.1.8 Burós

Como vimos en páginas precedentes²⁵⁰⁹, el término buró, de origen francés (bureau), se emplea en España desde el siglo XVIII para denominar los escritorios de origen británico que, a una cómoda superponían un espacio para escribir cerrado por un tablero inclinado o bien los derivados de éste con un segundo cuerpo. Estos muebles sustituyeron a la anterior modalidad del viejo escritorio - papelera español. Sin embargo, este último prototipo no desaparece con ellos, sino que ambos conviven durante toda la centuria.

Los de un solo cuerpo semejaban a las cómodas, pero nunca contaban con tablero de mármol y disponían de la escribanía citada. En los burós de dos cuerpos, el superior solía presentar estantes²⁵¹⁰ y el inferior cajones o puertas, con frecuencia bajo un registro destinado a la escribanía. Los burós pertenecientes a esta última modalidad solían realizarse a pares para la decoración de una habitación y en ellos predominaba el color rojo. Aquellos realizados en Cádiz y las Baleares imitaban muy directamente los modelos británicos²⁵¹¹.

Varios objetos pertenecientes a esta tipología se estudian en el apéndice I de esta tesis, como el que se localiza en la actualidad en la pieza de la cama de repuesto del Palacio de San Ildefonso, el cual según García Fernández, procede de Madrid, aunque no consta en el inventario de Isabel de Farnesio²⁵¹².

²⁵⁰⁶ Fernández Miranda, F., (1989). Vol. 2, nº 3.427, p. 343.

²⁵⁰⁷ Fernández Miranda, F., (1989). Vol. 2, nº 3.798, p. 371. Esta pieza se encontraba en el cuarto de la Infanta María Josefa del Palacio de El Pardo. García Fernández, M. S., (2003), p. 342.

²⁵⁰⁸ García Fernández duda de si este mueble es español o italiano. En su opinión procede del Palacio Real de Madrid García Fernández, M.S., (2003), p. 343. García Fernández, M. S., "Cómoda" en AAVV., *The Majesty of Spain. Royal Collections from The Museo del Prado & The Patrimonio Nacional*. Cat. Exp. Jackson, Missisipi, (2001), p. 175. Nº Inv PN: 10069717. Véase apéndice I de esta tesis.

²⁵⁰⁹ Véase cap. IV de esta tesis.

²⁵¹⁰ Véase Rodríguez Bernis, S., (2006), pp. 70, 116, 117.

²⁵¹¹ Junquera, J.J., (1999), p. 428.

²⁵¹² Nº Inv: 10019977. García Fernández, M. S., (2003), p. 344, nota 5. Véase apéndice II de esta tesis.

Como ya se ha apuntado, hasta los albores del siglo XIX, los burós podían denominarse papeleras. Transcribimos a este respecto tres anotaciones procedentes del inventario de la reina Isabel de Farnesio del año 1746. Sabemos que los burós de un solo cuerpo de la primera cita se encontraban lacados, aunque dicho dato no se especifique en el texto, por el hecho de que aparecen bajo el epígrafe *Charoles* en el inventario. Con respecto a los burós de dos cuerpos, de la segunda y tercera anotaciones, presentaban claramente la técnica del *arte povera*:

*...Dos Papeleras de Alamo, con quatro Navetas en la fachada, su escribanía con otras quatro menores, y diez huecos p.^a Papel tiene cada una tres pies, y me.^o de alto; y dos pies, y tres qu.^{tos} de ancho...*²⁵¹³

*...Una Papelera con su Escrivania, puerta en medio, nueve Navetas, pies, y Cajon, excudo, y Cerradura todo de Charol, fondo blanco matizado de varias figuras y ramos de Colores de papel cortado...*²⁵¹⁴

*...Una Papelera con su Escribanía de Charol encarn.^{do}. y blanco, y papeles cortados con cinco Cajones en la fachada, con sus Christales. tienen siete pies y quatro dedos de alto, sin el remate. una vara y cinco dedos de ancho...*²⁵¹⁵

La descripción del buró de laca blanca de la siguiente cita, extractada del inventario *mortis causa* de Carlos III de finales del siglo XVIII, parece aludir a la forma de frontispicio que adquiriría el cuerpo superior de este tipo de muebles:

*...Una Papelera en forma de fachada de Yglesia, de Charol blanco, con balaustres...*²⁵¹⁶

También perteneció a Carlos III el buró de *arte povera* y puertas acristaladas en el cuerpo superior del apunte que sigue:

*...Una Papelera de dos cuerpos, charol blanco y encarnado, con espejos en las puertas y papeles cortados...*²⁵¹⁷

La siguiente cita de la segunda mitad del siglo XVIII alude a una pareja de burós de dos cuerpos de color encarnado con decoración chinesca y puertas de cristal en el cuerpo superior:

*...Dos papeleras de charol encarnado con sus figuras correspondientes al charol y sus cristales...*²⁵¹⁸

²⁵¹³ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13568.

²⁵¹⁴ *Ibidem* nota anterior.

²⁵¹⁵ *Ibidem* nota anterior.

²⁵¹⁶ Fernández Miranda, F., (1989). Vol. 2, n° 3.361, p. 338.

²⁵¹⁷ Fernández Miranda, F., (1989). Vol. 2, n° 3416, p. 342,

²⁵¹⁸ AHPM. Prot. 16741. Fol. 361 rº. (Inventario de bienes de don José Gómez de Erán, marqués de Portazgo. Año 1754).

Concluimos con las referencias a este tipo de objetos con un anuncio de 1760 de la venta de un buró de un solo cuerpo, de laca roja sobre madera de álamo y haya, en el que se detalla la influencia británica del mismo:

*...En la Costanilla de los Desamparados, casa de la Parra, se vende una Papelera, dada de charol, con el campo encarnado, hecha a la inglesa, tiene tres caxones, cada uno de cinco cuartas de largo, tres de ancho, y una tercia de fondo, toda de madera de aya y alamo negro...*²⁵¹⁹

3.1.1.9 Escribanías

Las escribanías eran muebles de sobremesa destinados al recado de escribir. También podían recibir el nombre de escritorios o papeleras. A menudo formaban parte de un tocador, según un prototipo difundido tanto en Portugal como en España, principalmente en Andalucía, que consistía en una mesa sobre la que se situaba un escritorio y, a menudo, sobre él un espejo. A este prototipo nos referiremos más adelante:

En el siglo XVIII abundaban las escribanías de charol. Sin embargo, son escasas las alusiones a ellas que se han localizado en las fuentes escritas. Las citas que se exponen a continuación, proceden respectivamente del inventario de Isabel de Farnesio del año 1746 y de una relación de bienes del Palacio de San Ildefonso de 1774:

*...Una Escribanía con su tapa, del citado Charol negro, y flores doradas. tiene una tercia de largo vara y seis dedos de largo...*²⁵²⁰

*...Una caja en forma de cofre que es escribanía de charol blanco, con papeles cortados, de pie y medio de largo y uno de ancho: esta se halla en la Galería de los Idolos...*²⁵²¹

La escribanía decorada con *arte povera* descrita en esta última anotación podría haber sido heredada por Carlos III, pues así figura en el inventario de sus bienes de 1789:

*...Una Caja en forma de Cofre, que es Escribanía de Charol Blanco con papeles cortados...*²⁵²²

²⁵¹⁹ *Diario noticioso universal*, 7 de Junio de 1760.

²⁵²⁰ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13568. (*Inventario General de Pinturas, Muebles y otras Alhajas de la Reina Ntra. S.^{ra} q^e tiene en el Palacio del R.^l Sitio de San Ildephonso, ejecutado de orden del Rey Nuestro señor en el año de 1746*).

²⁵²¹ AGP. REG. Libro 266.

²⁵²² Fernández Miranda, F., (1989). Vol. 2, n° 3.385, p. 340.

3.1.1.10 Bandejas

Las bandejas lacadas españolas se localizan con mayor frecuencia que otro tipo de objetos en las fuentes documentales desde el siglo XVII, si bien son escasas las ocasiones en las que el contenido de las citas nos permite establecer dicha nacionalidad. A la segunda mitad de esta centuria corresponden las siguientes referencias extractadas de dos registros de bienes de damas pertenecientes al estamento de la nobleza:

*...Dos bandejas de charol Redondas pintadas de encarnado...*²⁵²³

*...Una bandeja de madera ymitada a charon...*²⁵²⁴

Con respecto a las bandejas que podrían ser de charol español localizadas en las fuentes escritas del siglo XVIII, éstas abundan en el inventario de Isabel de Farnesio de 1746, varias de las cuales son de *arte povera*. También destacan las que se decoran con la representación de las armas reales:

*...Dos Vandejas de Charol fondo blanco, matizadas de diferentes figuras de papel cortado tienen dos pies de largo y uno y tres dedos de ancho...*²⁵²⁵

*...Dos Azafates de Charol, uno maior que otro, fondo blanco; matizado de diferentes figuras, y colores de papel cortado, el uno de dos pies y medio de largo y uno y medio de ancho...*²⁵²⁶

*...Seys Bandejas ovaladas de Charol negro pintadas dentro otras Armas R.^{es} y algunas florecitas. tienen â media vara y dos dedos de largo...*²⁵²⁷

*...Quatro Bacias de afeitar de Charol negro, con su Escudo de Armas R.^{es}. dentro...*²⁵²⁸

Por su parte, en otra de las relaciones de bienes de la reina del año 1767, se anotan siete bandejas de laca escuetamente descritas como *bandejas de charol*, motivo por el cual no se puede extraer sobre ellas conclusión alguna²⁵²⁹:

En el inventario de bienes de Bárbara de Braganza redactado en el año 1758 destacan las bandejas de charol negro. Véamos algunos ejemplos:

²⁵²³ AHPM. Prot. 8166. Fol. 1351 rº. (Inventario, tasación y almoneda de los bienes que quedaron tras el fallecimiento de doña Eugenia de Alcaria. Año 1673).

²⁵²⁴ AHPM. Prot. 8181. Fol. 486 vº. (Inventario de bienes de doña Mariana Lendinez Ladrón de Guevara por defunción de la misma. Año 1678).

²⁵²⁵ AGP. AP. San Idelfonso. Caja 13568.

²⁵²⁶ *Ibidem* nota anterior.

²⁵²⁷ *Ibidem* nota anterior.

²⁵²⁸ *Ibidem* nota anterior.

²⁵²⁹ AGMJ. Leg 9. Fol. 19 rº, AGMJ. Leg 9. Fol. 20 rº, AGMJ. Leg 9. Fol. 20 vº, AGMJ. Leg 9. Fol. 22 rº AGMJ. Leg 9. Fol. 24 rº. (Testamentaria de Isabel de Farnesio. Almoneda de los bienes del oficio de Estado).

...Otra [bandeja] igual en el grandon, de Charol negro con algunos ramos dorados...²⁵³⁰

...Otra fuente del propio Charol, no tan grande, pero si quadrada como las otras...²⁵³¹

...Otra mas pequeña de la misma Calidad...²⁵³²

...Otras Ocho Fuentes del mismo Charol negro, Obaladas a Ondas, Sus Perfiles y ramos dorados...²⁵³³

La siguiente bandeja de charol negro decorada con *arte povera* figura en una relación de bienes del Palacio de San Ildefonso de 1774:

...Una Bandeja de Charol negro q.^e no es de la China, guarnecida de Papeles cortados esta se halla en la Gal.^a de los Idolos...²⁵³⁴

Por lo que se refiere al inventario de Carlos III de 1789, éste recoge un elevado número de bandejas lacadas como las de las anotaciones que se transcriben bajo estas líneas. La bandeja de la primera de ellas es de *arte povera* y, al parecer, se encontraba en el Palacio de San Ildefonso a la muerte de Carlos III:

...Una Vandaja de Charol blanco, papeles cortados, de pie y medio de ancho, por dos de largo...²⁵³⁵

...otra [bandeja] Yd...charol blanco, azul y oro...²⁵³⁶

...Dos dthas [bandejas] de Charol encarnado, con Cajoncito dentro, la una de pie y seis dedos de largo, por siete de alto, y doce dedos de ancho: y la otra de pie y medio de alto, por uno de ancho...²⁵³⁷

...Una Vandegita de Charol encarnado de pie de largo y medio de ancho con porcion...²⁵³⁸

²⁵³⁰ AGS. GJ. Libro 402. Fol. 70 r.

²⁵³¹ *Ibidem* nota anterior.

²⁵³² *Ibidem* nota anterior.

²⁵³³ *Ibidem* nota anterior.

²⁵³⁴ AGP. REG. Libro 266.

²⁵³⁵ Fernández Miranda, F., (1989). Vol. 2, nº 3. 359, p. 338.

²⁵³⁶ Fernández Miranda, F., (1989). Vol. 2, nº 3. 360, p. 338.

²⁵³⁷ Fernández Miranda, F., (1989). Vol. 2, nº 3.382, p. 339.

²⁵³⁸ Fernández Miranda, F., (1989). Vol. 2, nº 3.382, nº 3.390, p. 340.

Concluimos este apartado relativo a las bandejas de charol con las referencias a dos del siglo XIX. La primera pertenece a una relación de bienes de una dama de la nobleza. La segunda, escasamente descriptiva, procede de un inventario del Palacio de El Pardo:

*...Una Bandeja grande acharolada con un Paisaje...*²⁵³⁹

*...Una bandeja grande acharolada encarnada...*²⁵⁴⁰

3.1.1.11 Contenedores: Cajas, arcones, arcas, arquetas, etc.

Los contenedores en forma de cajas de distintos tamaños y formas adoptaron nombres variados. Su tapa podía ser plana, de tejadillo, abombada o tumbada²⁵⁴¹. Eran objetos personales indispensables, pues servían para guardar todo tipo de pertenencias. Además, por sus cualidades estéticas contribuían considerablemente a la decoración de las viviendas. Por este motivo mantuvieron un lugar privilegiado dentro de las mismas, incluso cuando ya no eran tan necesarios. Es decir; a pesar de la difusión, a partir del siglo XVIII, de otros contenedores de diseño más avanzado como los burós o las cómodas. Este es el motivo por el que seguimos encontrando multitud de noticias documentales a ellos, tanto de dicha centuria como de la siguiente.

Muchas de estas piezas estaban charoladas y se realizaban para usos específicos. Así, a partir del siglo XVII encontramos ya cajas destinadas a contener tabaco, a raíz de la costumbre de fumar exportada a España desde América²⁵⁴². Y durante los siglos XVIII y XIX se multiplican las cajas de juego, según una gran variedad de prototipos. Por no hablar de los cofres o arcas fuertes, destinados a guardar los caudales. Recordemos al respecto el ejemplar de estas características, mencionado en páginas precedentes, que suministró Lorenzo Tarsi a la corte en 1725. Y no faltaban las arcas de carácter litúrgico, cuya función era custodiar reliquias como las tres conservadas en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid de finales del siglo XVII o inicios del XVIII, dos iguales de color rojo con motivos vegetales en dorado y una tercera de fondo de plata corlada.

En las siguientes líneas transcribimos dos menciones a cajas de tabaco de finales del siglo XVII y mediados del XVIII respectivamente, que bien pudieran haber sido españolas:

*...Dos Cajas de tavaco Grandes de charol y dos bandejitas de lo mismo...*²⁵⁴³

²⁵³⁹ AHPM. Prot. 22255. Fol. 380 vº. (*Inventario y tasación de los bienes que quedaron por fallecimiento de doña María de la Concepción Guzmán, marquesa de Astorga, condesa de Altamira*. Año 1803).

²⁵⁴⁰ AGP. AP. El Pardo. Caja 9643². (*Inventario del Palacio de El Pardo*. Año 1894).

²⁵⁴¹ Véase Rodríguez Bernis, S., (2006), pp. 38, 44, 74, 77.

²⁵⁴² Véase Junquera, J. J., “Tabaco y rapé” en *El tabaco y el arte*. Cat Exp. Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid, (1998).

²⁵⁴³ AHPM. Prot. 13966. Fol. 251 rº. (*Inventario de bienes de doña Juana Sánchez por defunción de la misma*. Año 1696).

*...una caja de madera, dada de charol encarnado con quatro botes de plomo p^a tavaco...*²⁵⁴⁴

La anotación de 1799 que se expone a continuación consiste en el anuncio de la venta de una caja de juego descrita como *chinesca*:

*...El portero del señor conde de Cifuentes, en la calle de la Madera alta, dará razón donde se vende...una caja de charol chinesca para juego con las piezas para el tanteo, de nacar, muy bien grabadas...*²⁵⁴⁵

El apunte de 1707 que se transcribe bajo estas líneas alude a un cofre o arca, de grandes dimensiones, con dos cerraduras y tapa abombada. En ocasiones este tipo de arca de doble cerradura se denominaba en España *arcas*²⁵⁴⁶:

*...Un Cofre tumbado de cinco cuartas de largo con dos Cerraduras imitado de Charol con diferentes dibujos y abrazaderas...*²⁵⁴⁷

Concluimos con una anotación referida a una caja de metal que contenía figuras de ajedrez de marfil. Durante el siglo XIX los juegos de ajedrez se exportaban de forma masiva al continente europeo en cajas ricamente decoradas, entre las que se encontraban las de laca. De ahí que podamos suponer que esta caja pudiera haberse realizado en nuestro país en sustitución de la original que quizá se hubiera roto o perdido. La pieza procede del testamento de Fernando VII del año 1834:

*...Una caja obalada de oja de lata charolada de negro, que contiene un juego del Algebrez, compuesto de treinta y dos figuras de marfil, la mitad teñidas de encarnado y las demás del color natural...*²⁵⁴⁸

3.1.1.12 Asientos

A partir del siglo XVIII, encontramos en las fuentes escritas referencias a un buen número de prototipos de asientos lacados que muestra la diversificación que se produce en el mobiliario de esta centuria gracias al surgimiento de distintas tipologías destinadas a los usos más variados.

Compruébese como, en muchos casos, la laca se combinaba con la rejilla en los asientos y/o respaldos, empleándose para su definición distintos términos: *red*, *red de junco*,

²⁵⁴⁴ AHPM. Prot. 24897. Fol 897 vº. (*Inventario y tasación de bienes de Don Joseph Melchor de Urquijo, comerciante de sedas de la calle de la Sal de Madrid, por matrimonio con Doña Gertrudis de la Peña. Año 1755*).

²⁵⁴⁵ *Diario de Madrid*, 22 de Julio de 1799.

²⁵⁴⁶ Rodríguez Bernis, S., (2006), p. 42.

²⁵⁴⁷ AHPM. Prot. 14513. Fol. 90 vº. (*Inventario de los bienes de don Julián Rodríguez de Carvajal por muerte de dicho caballero. Año 1707*).

²⁵⁴⁸ AGP. HI. Caja 152. Fol. 162.

*caña de indias, tejido, junco, junco marino, enrejado, etc.*²⁵⁴⁹. Esta técnica era muy común en el mobiliario lacado español, principalmente por influencia británica. Otras veces los asientos se tapizaban con telas o se revestían de pieles.

Las dos siguientes anotaciones, procedentes de cédulas de bienes de la nobleza de mediados del siglo XVIII, hacen alusión a una serie de sillas bajas definidas como taburetes, según el lenguaje de la época, destinadas al estrado. Las de la segunda cita, de charol rojo, presentaban patas torneadas y asiento de piel:

*...Otros Doce taburetes Pequeños de estrado de la misma hechura que los antecedentes también de charol...*²⁵⁵⁰

*...Diez y ocho taburetillos de estrado con pies torneados color de Charol encarnado, y asiento de vadana algo usados...*²⁵⁵¹

A continuación transcribimos dos apuntes extraídos de dos inventarios *postmórtem* distintos de los bienes de don Francisco Esteban Rodríguez de los Ríos, marqués de Santiago. El primero de ellos se refiere a diez y nueve taburetes, descritos como sitiales, con asientos de rejilla, el mismo material que se emplea en los respaldos de las doce sillas o butacas de la segunda cita:

*...Diez y nueve sitiales de red, tallados y dorados, ymitados a charol...*²⁵⁵²

*...Otras doze Sillas de charol mas usadas con asientos y respaldo de red...*²⁵⁵³

Con respecto a los inventarios reales, se exponen bajo estas líneas dos apuntes del inventario de Isabel de Farnesio de 1746²⁵⁵⁴ referidos a dos sillerías, azul y negra respectivamente, a juego con sus canapés. Presentan respaldos y asientos de rejilla:

*Doce Sillas de Charol Azul, tegidas de caña de Indias, respaldos, y asientos, y su Canapé correspondiente tienen seis tercias y media de largo...*²⁵⁵⁵

*Otras Doce [sillas] de Charol negro tegidas como las antecedentes, con otro Canapé correspondiente; y a propia medida que las de arriba...*²⁵⁵⁶

²⁵⁴⁹ Véase Rodríguez Bernis, S., (2006), p. 285.

²⁵⁵⁰ AHPM. Prot. 15798. S/Fol. (*Caudales y efectos que quedaron por fallecimiento de doña Isabel María de la Cruz Ahedo, marquesa viuda de Ugena. Año 1746*).

²⁵⁵¹ AHPM. Prot. 14962. Fol. 784 rº. (Liquidación de cuenta, partición y división de los bienes, hacienda y efectos que quedaron por fin y muerte de don Antonio de Heredia y Vazan, marqués de Ratal. Año 1753).

²⁵⁵² AHPM. Prot.14529. Fol. 52 rº. Año 1728.

²⁵⁵³ AHPM. Prot. 14531. Fol. 146 vº. Año 1730.

²⁵⁵⁴ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13568.

²⁵⁵⁵ *Ibídem* nota anterior.

²⁵⁵⁶ *Ibídem* nota anterior.

Del inventario de la reina Bárbara de Braganza hemos extraído la siguiente mención, si bien es tan poco explícita que nos impide obtener de ella información sobre la laca con la que se encuentran decorados los taburetes, tapizados de damasco azul, descritos:

*...Quatro sitiales de madera acharoladas, compañeras de las mesas antecedentes, que están cubiertas de damasco azul guarnecido de oro...*²⁵⁵⁷

Las tres siguientes alusiones a asientos charolados de azul pertenecen a una relación de bienes de 1774 del Palacio de San Ildefonso. Compruébese la presencia de caña de indias en los muebles citados en las dos primeras definida como *enrejado* y *junco marino* respectivamente:

*...un canapé de charol Azul, enrejado el respaldo con un colchoncillo de damasco Carmesí, este se halla en la Quinta pieza de Azulejos...*²⁵⁵⁸

*...Diez sillas de charol Azul y oro, con el asiento y respaldo de junco marino...*²⁵⁵⁹

*...Dos canapés de lo mismo q.^e las silletas, charol azul, y oro...*²⁵⁶⁰

Seguidamente se aportan otras anotaciones referidas a butacas, canapés, sillas y un sillón de afeitar, tomadas del inventario de bienes de Carlos III de 1789:

*...Veinte y quatro Sillas de Charol fondo blanco con labores y oro asiento y respaldo de junco marino...*²⁵⁶¹

*...Dos Canapes de Charol, uno azul y otro negro, y este con Colchoncillos de damasco carmesí...*²⁵⁶²

*...Quatro taburetes de pie firme de cabra dados de blanco barnizados con filetes dorados, cubiertos de damasco Carmesí...*²⁵⁶³

*...Uno [sillón] de afeitar barnizado de encarnado...*²⁵⁶⁴

²⁵⁵⁷ AGS. GJ. Libro 402. Fol. 154 vº.

²⁵⁵⁸ AGP. REG. Libro 266. (*Inventario General de las Pinturas, Alhajas y muebles que existen en el R.^l Palacio De Sⁿ Yldef.^o que estan al cargo del Aposentador de Palacio Gefe de el oficio de Furriera*).

²⁵⁵⁹ *Ibidem* nota anterior.

²⁵⁶⁰ *Ibidem* nota anterior.

²⁵⁶¹ Fernández Miranda, F., (1989). Vol. 2, nº 3.431, p. 343.

²⁵⁶² Fernández Miranda, F., (1989). Vol. 2, nº 3.434, p. 343.

²⁵⁶³ Fernández Miranda, F., (1989). Vol. 2, nº 686, p. 82.

²⁵⁶⁴ Fernández Miranda, F., (1989). Vol. 2, nº 3.908, p. 378. El respaldo de este asiento se encontraría rehundido para sostener la cabeza del sedente, siguiendo prototipos franceses de la época.

A continuación se transcriben una serie de citas sobre determinadas tareas de lacado en asientos ejecutados por varios artífices españoles: Vicente Sayús, Manuel Goveo (o Goveo) y Próspero Mortola, algo que no deja lugar a dudas acerca de la nacionalidad de las piezas reflejadas en las citas:

*...A Vicente Sayus charolista 8.090 R^l de Vⁿ por la ejecución de haver dado de charol encarnado con sus lavores de oro a una Silla de la Reyna ntra S.^{ra}...*²⁵⁶⁵

La anotación que se presenta en las siguientes líneas se ha extraído de un documento del 25 de Octubre de 1750, firmado en San Lorenzo de El Escorial por don Pedro Gordillo, caballero de la Orden de Alcántara y don Manuel Antonio de Horcaditas del Consejo del rey de Fernando VI, sobre una serie de gastos ocasionados en la Casa de la Reina (Bárbara de Braganza):

*...A Dⁿ Manuel Goveo Dorador le pertenecen 205 r^s. de V.n por haver dorado diferentes piezas de una silla, un Marco, y dado de charol negro a un sitial...*²⁵⁶⁶

La siguiente cita, procedente de una memoria de gastos del Palacio del Buen Retiro de 1763, alude a dos sillas o butacas charoladas de color rojo con motivos dorados y guarniciones de metal que fueron ejecutadas por Próspero Mortola:

*...Dos sillas de color de coral y de charol las maderas con Barios adornos de oro y el errage dorado...*²⁵⁶⁷

De dos años después es una cuenta presentada conjuntamente por Manuel Goveo y Francisco Pérez Tornilarne el 20 de Mayo de 1765 en la que se detalla el trabajo desarrollado en una butaca y una silla de tijera para uso del rey Carlos III:

*...Asimismo se an dado de charol negro para el Viernes s^{to} a una Silla para el rey y una mesita y a un taburete de tigera*²⁵⁶⁸ *y una tarima del S^r Patriarca...*²⁵⁶⁹

Por último, transcribimos bajo estas líneas una mención a una "cama de día" o sillón de asiento prolongado desmontable que se incluye en una relación de bienes de 1774 del Palacio de San Ildefonso:

*...Un Catre como de òtomana*²⁵⁷⁰ *de charol, con el fondo negro, y flores de oro, y figuras q^e desarman...*²⁵⁷¹

²⁵⁶⁵ AGP. Reinados. Fernando VI. Caja 157.

²⁵⁶⁶ AGP. Reinados. Fernando VI. Caja 163. (Relación de gastos ocasionados en la *Casa del Rey*. Abril de 1751).

²⁵⁶⁷ AGP. Reinados. Felipe V. Leg. 18. Exp. 1. Cfr. García Fernández, M. S., (2003), p. 342.

²⁵⁶⁸ Rodríguez Bernis, S., (2006), pp. 319, 320.

²⁵⁶⁹ AGP. Reinados. Carlos III. Leg. 29¹

²⁵⁷⁰ Término empleado en España desde el siglo XVIII para denominar un sillón de asiento muy prolongado para extender las piernas con cabecero pero sin piecero. Hoy en día este mueble se conoce

3.1.1.13 Camas

Dentro del mobiliario español, las camas se encuentran entre los objetos que en menor medida han subsistido a través del tiempo y aquellas lacadas no escapan a esta generalidad. Una explicación a ello podría relacionarse con la práctica tradicional de quemar la cama en la que había fallecido alguien, respondiendo a la superstición de que dormir en el lecho de un muerto portaba desfortuna²⁵⁷². A ello, entre otros motivos, se debe el que hayamos encontrado escasas referencias a camas lacadas en las fuentes consultadas²⁵⁷³.

La descripción de la cama que aparece en la referencia de finales del siglo XVIII que se expone a continuación, en la que se emplean los adjetivos pintada, dorada y chinesco, nos hace suponer que ésta se encontraba lacada.²⁵⁷⁴

*...Una Cama de quatro tablas dada de verde con su cavecera de tabla pintada y dorada a lo chn.^{co}...*²⁵⁷⁵

La siguiente cita, referida a un lecho de laca roja con motivos dorados en relieve, forma parte del inventario de bienes de don José Manuel Franco Medina redactado en 1730²⁵⁷⁶.

*...una cama ymperial de charol encarnado y sus figuras de realze doradas y otros colores, con su colgadura nueva de damasco carmesí, 6000 reales...*²⁵⁷⁷

La circunstancia de que por estas épocas no se solían importar lechos lacados de Europa refuerza la hipótesis de que las camas de las dos menciones anteriores fueran de charol español.

El apunte que destacamos a continuación procede de una relación de gastos relativos al charolado en blanco de una cama real. En él se refleja asimismo el nombre del artífice español encargado de dicha tarea. De ahí que no quepa duda acerca de la procedencia

con el nombre francés *chaise longue*. Rodríguez Bernis, S., (2006), p. 255. Todas estas variantes pueden englobarse dentro del término genérico "cama de día".

²⁵⁷¹ AGP. REG. Libro 266. (*Inventario General de las Pinturas, Alhajas y muebles que existen en el R.^l Palacio De S.ⁿ Yldef.^o que estan al cargo del Aposentador de Palacio Gefe de el oficio de Furriera*).

²⁵⁷² García Fernández, M. S., (2003), p. 342. Información oral aportada por Juan José Junquera. Febrero de 2006.

²⁵⁷³ Como ya se ha dicho, las camas pertenecientes a la monarquía solían heredarlas el caballero mayor.

²⁵⁷⁴ Rodríguez Bernis, S., (2006), p. 85.

²⁵⁷⁵ AHPM. Prot. 21653. Fol 44 r.^o. (Inventario de bienes del marqués de Yranda. Año 1777).

²⁵⁷⁶ Cfr. Barrio Moya, J. L., "El militar alcarreño Don José Manuel Franco Medina y el inventario de sus bienes (1730)". Wad - Al- Hayara. *Revista de Estudios de Guadalajara*. Diputación Provincial de Guadalajara, (2003 b), n.^o 30, p. 123.

²⁵⁷⁷ AHPM. Prot. 15682. S/Fol.

geográfica de la misma:

*...A Manuel Gil, M^{ro} Charolista, se consideran doscientos ochenta y quatro r.^s de V.ⁿ liq. que le pertenezzen p.^r haver dado de Charol blanco fino la madera de una Cama p.^a la Rey.^a n^{ra} s.^{ra} de que presenta q.^{ta}...*²⁵⁷⁸

Según García Fernández esta cama se realizó para una habitación de Bárbara de Braganza en Aranjuez en el año 1748. Al parecer, fue utilizada por la reina hasta su muerte, motivo por el cual fue quemada después con la debida solemnidad²⁵⁷⁹.

Por último, recogemos aquí un anuncio de prensa de la segunda mitad del siglo XVIII acerca de la venta de una cama probablemente de un estilo acorde con el mobiliario francés neoclásico de moda por entonces:

*...El Evanista que vive en la calle de los Peligros, esquina a la de los Jardines, vende una cama de charol azul, dorada, hecha a la francesa...*²⁵⁸⁰

3.1.1.14 Armarios

El carácter funcional, a la vez que decorativo de los armarios²⁵⁸¹, los convertía, desde el medioevo, en muebles muy apropiados para guardar los hábitos y demás útiles de la liturgia en las sacristías. Según Natalia Juan podrían haber existido ya armarios lacados en las celdas benedictinas españolas del siglo XVII²⁵⁸². Pero los armarios lacados también contribuyeron a la decoración de las moradas civiles de alta alcurnia, siendo empleados por lo general para guardar libros o porcelana y demás piezas de colección en épocas sucesivas. Las puertas de estos muebles podían ser de madera maciza o bien de rejilla o red metálica descrita a menudo como *de red*, como las de los dos que se citan en el inventario de bienes de don José Manuel Franco Medina, redactado en 1730:

*...dos almarios yguales dados de encarnado con su red delante, el uno lleno de vedriado de China y el otro jarros y cristales...*²⁵⁸³

Idéntico tipo de puertas presenta un armario lacado de rojo de la misma época y considerables dimensiones que se conserva en la actualidad en el Museo Valencia de Don Juan de Madrid²⁵⁸⁴.

²⁵⁷⁸ AGP. Reinados. Fernando VI. Caja 160. Exp. 1. s.f [1ª mitad siglo XVIII].

²⁵⁷⁹ García Fernández, M.S., (2003), p. 342.

²⁵⁸⁰ *Diario noticioso, curioso, erudito y comercial público y económico*, 4 de Enero de 1760.

²⁵⁸¹ Rodríguez Bernis, S., (2006), pp. 44, 45.

²⁵⁸² Juan, N., (2011), nº 0. p. 22.

²⁵⁸³ AHPM. Prot. 15682. S/Fol. Cfr Barrio Moya. J. L., (2003 b), p. 123.

²⁵⁸⁴ Pieza nº 27 del apéndice IB.

Como apunta Bernis, en el siglo XIX, el uso del armario se difundió enormemente entre la burguesía como guardarropa²⁵⁸⁵. Sin embargo ya encontramos referencias a esta tipología en la centuria anterior. Sirva de muestra el siguiente anuncio:

*...En la calle de Atocha, frente de la casa del Señor Don Juan de Sesma, en una Cerería, darán razon de un sujeto, que vende un Guardarropa nuevo, de toda moda, dado de charol por dentro, y fuera, guarnecido de figuras a la chinesca, y con remates, y con molduras doradas...*²⁵⁸⁶

Por último, pasamos a transcribir la alusión a un armario presente en una partición de bienes de 1733 en la que se nos informa de la madera de pino empleada en el mueble:

*...Un Armario de pino con puertas de charol...*²⁵⁸⁷

3.1.1.15 Relojes

Los relojes de laca española abundan en el material de archivo a partir del siglo XVIII, reflejo de la importancia que concedió Felipe V a la producción de relojes en general desde que asumió el trono español²⁵⁸⁸. Los prototipos más imitados por parte de los artífices españoles eran los británicos, tanto los de pie como los *brackets*. También se copian los colores clásicos de los relojes decorados con *japanning*: el rojo, el negro, el azul oscuro y el verde, a los que se puede añadir el azul claro. Pero cabe señalar que los nombres de los relojeros no suelen aparecer citados en la documentación, al contrario de lo que veíamos sucedía con las anotaciones sobre las piezas inglesas existentes en España, lo que puede vincularse al carácter anónimo del mobiliario español.

A continuación se aportan dos ejemplos de relojes, quizá españoles, procedentes de inventarios de la nobleza en los que se hace referencia a la madera de conífera empleada en el soporte:

*...Una Caja de relox de Pino de tres varas de alto y media de ancho dada de charol con los extremos dorados y tres vidrios...*²⁵⁸⁹

²⁵⁸⁵ Rodríguez Bernis, S., (2006), p. 44.

²⁵⁸⁶ *Diario Noticioso*, 23 de Junio de 1758.

²⁵⁸⁷ AHPM. Prot. 14929. Fol. 70 rº. (*Liquidación, cuenta, partición, división y adjudicación de bienes, hacienda y efectos libres que quedaron tras el fallecimiento de don Joachin Ponce de León, duque de Arcos y de Maqueda*. Año 1733).

²⁵⁸⁸ Este monarca crea la escuela - fábrica de relojería de San Bernardino, bajo la dirección el relojero francés Bourgois. Sin embargo, el relojero de cámara del rey era el británico Thomas Hatton, por lo que las tendencias de ambos países se fundían constantemente en la relojería española de la época. Con Fernando VI ésta mantiene su prestigio, destacando de este momento la llegada de un artífice holandés a la dirección de la escuela de San Bernardino tras el fallecimiento de Bourgois. Durante el reinado de Carlos III se crea, en 1788, la Real Fábrica de Relojería en la calle de Fuencarral. Sin embargo, el monarca español que en mayor medida impulsó esta producción artística fue Carlos IV.
<http://cvc.cervantes.es/actcult/patrimonio/relojes/introduccion.htm> (consulta de Enero de 2013)

²⁵⁸⁹ AHPM. Prot. 18713. Fol. 1404 rº. (*Adjudicación de bienes a don Francisco López*. Año 1750).

*...Una caja de Relox de pino de tres varas y media de alto dada de charol mui maltratada...*²⁵⁹⁰

Las sucintas referencias a relojes, quizá españoles, que se presentan a continuación proceden del inventario de Carlos III (1789). La palabra espejo es sinónimo aquí de cristal.

*...Otro [reloj] de pendola, caja de charol negro, y un espejo en la puerta...*²⁵⁹¹

*...Otro [reloj] con pesas, y caja de Charol azul y espejo en la tapa...*²⁵⁹²

3.1.1.16 Oratorios

Los oratorios o altares domésticos, en forma de armario o escaparate, destinados a la custodia de los objetos litúrgicos y a veces a la celebración de la misa fueron muy frecuentes en España²⁵⁹³. Ya hemos visto como muchos de ellos procedían de Asia, pero también se realizaron aquí y el charol era una de las técnicas preferidas para su decoración.

Casto Castellanos alude a un oratorio que aparece reseñado en el inventario de bienes del marqués de la Ensenada de 1754²⁵⁹⁴. Otros dos ejemplos de oratorios lacados españoles del siglo XVIII lo constituyen los dos anuncios de prensa madrileña de los años 1764 y 1786 respectivamente:

*...Se vende un Oratorio portátil dado de charol azul por dentro y fuera con sus molduras talladas, y doradas y el herraje también dorado, con su cajón grande y alacenas debajo para los ornamentos, ramilletes...con su atril de charol...*²⁵⁹⁵

*...un oratorio de dos cuerpos, de charol azul muy exquisito...*²⁵⁹⁶

3.1.1.17 Tocadores

Desde el siglo XVI existían varios prototipos de este tipo de piezas. El más simple consistía en una caja en cuyo interior se contenían los utensilios del aseo y del maquillaje en distintos contenedores y receptáculos. Con el tiempo el tocador se convierte en una mesa con un cajón, sobre cuyo tablero apoyaban una o varias cajas con

²⁵⁹⁰ AHPM. Prot. 18776. Fol. 12. rº. (Inventario de los bienes que quedaron tras el fallecimiento de don Martín de Echenique. Año 1756).

²⁵⁹¹ Fernández Miranda, F., (1989). Vol. 2, nº 2.926. p. 308.

²⁵⁹² Fernández Miranda, F., (1989). Vol. 2, nº 2.927 p. 308.

²⁵⁹³ Nadal, J., (2005- 2006), p. 97. Sanz de la Higuera, F. J., (2002), p. 205.

²⁵⁹⁴ Castellanos, C., (1992), p. 56.

²⁵⁹⁵ *Diario Noticioso Universal*, 23 de Agosto de 1764. Cfr. Vega, J., (2005) p. 203.

²⁵⁹⁶ *Diario Noticioso Universal*, 18 de Agosto de 1786.

el menaje de tocador y, a veces también bandejas u otros objetos²⁵⁹⁷. De este tipo, aunque no de laca, es el que cita Casto Castellanos entre las pertenencias del marqués de la Ensenada. Se trataba de una mesa de pino con su cajón sobre la que apoyaba una caja de zapa verde²⁵⁹⁸.

Más adelante, a la mesa-tocador se añade un espejo que descansa sobre ella, conformado un solo mueble. Un tercer prototipo, muy frecuente en Andalucía como afirma Junquera, quizá por influencia portuguesa, era aquel en el que el espejo se incorporaba a una escribanía²⁵⁹⁹. Y, a finales del siglo XVIII, se difunden los espejos pendulares de origen francés denominados psyques.

Las dos siguientes citas, proceden del inventario *postmórtem* de doña María Teresa Pacheco Girón, redactado en 1755. La primera de ellas se refiere a tres cajas de tocador cuya superficie lacada imita el carey. De hecho, en la época el término concha servía para definir este material, así como también el nácar²⁶⁰⁰. La segunda hace alusión al tipo de tocador más evolucionado compuesto de mesa, escribanía y espejo:

*...tres cajas de tocador de una tercia de largo las dos y la otra de una quarta dadas de charol ymitado a concha con sus huecos para meter cosas de tocador q. valen las tres ciento y ochenta reales de vellón...*²⁶⁰¹

*...un tocador de charol encarnado con su Espejo de toda letra y sus diferentes nabetas y Huecos dentro y su mesa correspondiente...*²⁶⁰²

Los tocadores no faltaban entre los bienes de la monarquía. A continuación exponemos dos apuntes del inventario de Isabel de Farnesio del año 1746. El servicio de tocador del primero de ellos respondía a la técnica de la *lacca povera*. El mueble que se describe en la segunda cita, de rica chambrana, adoptaba forma de consola - rinconera, dada la expresión *con las esquinas en porcion*. Sabemos que estaba lacado, a pesar de que no se describe como tal en el texto, puesto que se incluye en el apartado *Charoles* del inventario de la reina:

*...Un servicio de tocador de Charol fondo blanco, matizado de diferentes figuras de papel cortado, que se compone de ocho Cajas Chicas, y grandes; seis Bandejas las quatro obaladas y dos quadradas; otra para la espaviladeras, y dos Candeleros que en todo hacen diez y siete piezas...*²⁶⁰³.

²⁵⁹⁷ Rodríguez Bernis, S., (2006), pp. 328, 329.

²⁵⁹⁸ Castellanos, C., (1992), p. 55.

²⁵⁹⁹ Junquera, J. J., (1999), p. 426.

²⁶⁰⁰ Covarrubias, S., (1611), p. 230. Rodríguez Bernis, S., (2006), 119.

²⁶⁰¹ AHPM. Prot. 18777. Fol. 134 vº.

²⁶⁰² AHPM. Prot. 18777. Fol. 131 rº.

²⁶⁰³ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13568.

*...Otra [mesa] de Tocador, con las esquinas en porcion, una Moldura que la circunda por la parte de arriba, pies, y Chambranas tallados, y dorados, un remate en medio de las Cham= tienen tres pies, y diez dedos de largo, dos pies, y tres quartos de ancho...*²⁶⁰⁴

Otro tocador que fue propiedad de Isabel de Farnesio aparece referenciado, mediante una escueta mención, que se incluye en una relación de bienes de la reina que formaron parte de una almoneda estatal, organizada en el año 1767:

*...un tocador de charol...*²⁶⁰⁵

La caja de tocador de laca blanca con decoración de *arte povera* que se cita a continuación, procede del inventario de bienes del Palacio de San Ildefonso de 1774²⁶⁰⁶:

*...Una Caja de charol blanco que es de tocador con papeles cortados de pie y medio de ancho por dos de largo y ocho de dos de alto, con quatro Bandejas obaladas, dos Azules y dos blancas, otra mas pequeña quadrada, siete cajas de diferentes tamaños y dos candeleros, esta se halla en la Galería de los Idolos ...*²⁶⁰⁷

Este objeto se anota asimismo en la relación de bienes de Carlos III de 1789, lo que indicaría que fue heredado por este monarca de sus antedecesoros en el trono:

*...Una caja de Charol blanco con papeles cortados, de pie y medio de ancho, por dos de largo, que consta de las siguientes piezas: quatro vandejas obaladas, dos azules, y dos blancas, otra mas pequeña quadrada: Siete tazas de diferentes tamaños y dos Candeleros...*²⁶⁰⁸

Para finalizar con las menciones del siglo XVIII a tocadores recogemos tres anuncios de la prensa madrileña de finales de la centuria. El primero de ellos corresponde al tipo más elemental, compuesto de un cofre que encierra varias cajas para distintos usos:

*...En la calle Mayor, junto a la Villa, hay de venta un tocador compuesto de varias piezas de distintos tamaños, todo de charol con su caxón o cofre correspondiente para encerrarlo todo...*²⁶⁰⁹

*...La almoneda de la calle Calvario, esquina á la del Oliva...se ha surtido de...tocadores de charol...*²⁶¹⁰

²⁶⁰⁴ *Ibídem* nota anterior.

²⁶⁰⁵ AGMJ. Leg. 9. Fol. 22 rº.

²⁶⁰⁶ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13568. (*Inbentario General de las Pinturas, Alhajas y muebles que existen en el R.l Palacio De S.n Yldef.º que estan al cargo del Aposentador de Palacio Gefe de el òficio de Furriera. Charol*).

²⁶⁰⁷ *Ibídem* nota anterior.

²⁶⁰⁸ Fernández Miranda, F., (1989). Vol. 2, nº 3.384, p. 340.

²⁶⁰⁹ *Diario de Madrid*, 27 de Enero de 1794.

*...El maestro que componía los paraguas en la calle de la Montera, se ha mudado a la de Hortaleza entrando por la Red de San Luis a mano izquierda la segunda tienda: allí servirá al público con la mayor curiosidad posible en los quitasoles, y en los charoles o barnices lo mismo que en Inglaterra, para tocadores de señoras si los quieren pintar de color de concha o de otros varios colores, hermosos en la hoja de lata, hierro, madera, etc, nunca ejecutados en este Reyno...*²⁶¹¹

La detallada descripción de los tocadores del anuncio, transcrito sobre estas líneas, revela la variada decoración y distintos soportes que podían presentar estos objetos, de calidad equiparable, según se cita, a los que se importaban de Inglaterra:

Concluimos este apartado sobre tocadores lacados españoles con una anotación de inicios del siglo XIX en la que se describen dos muebles compuestos de mesa y espejo que cuentan con cajones de color azul:

*...Dos tocadores antiguos compuestos de Mesa y espejos con gavetas acharoladas fondo azul...*²⁶¹²

3.1.1.18 Escaparates

Los escaparates consistían en armarios acristalados destinados a exhibir objetos decorativos o devocionales, muy empleados en España desde el siglo XVI²⁶¹³, solían colocarse sobre mesas a juego. Los había charolados como el de estilo rococó y probablemente andalúz del Museo Pisa de Granada que estudiamos en el apéndice I de esta tesis.

A continuación se citan dos ejemplares de laca rojiza cuya venta anuncia en la prensa un dorador de la calle del Pez de Madrid en 1760:

*...Se venden dos escaparates grandes de charol encarnado y talla dorada con un espejo encima...para su ajuste se acudirá a calle del Pez...donde vive un Dorador...*²⁶¹⁴

*...En la calle del pez, casa de este mismo nombre, vive un Dorador el cual tiene de venta un Escaparate, dado de charol, encarnado...*²⁶¹⁵

²⁶¹⁰ *Diario de Madrid*, 4 de Junio de 1794.

²⁶¹¹ *Diario de Madrid*, 4 de Abril de 1791.

²⁶¹² AHPM. Prot. 22255. Fol. 376 vº. (Inventario y tasación de los bienes que quedaron por fallecimiento de doña María de la Concepción Guzmán, marquesa de Astorga, condesa de Altamira. Año 1803).

²⁶¹³ Rodríguez Bernis, S., (2006), pp. 160, 161. Vega, J., (2005), p. 220. Nadal, J., (2006), p. 95.

²⁶¹⁴ *Diario Noticioso*, 21 de Noviembre 1760. Cfr. Vega, J., (2005), p. 220.

²⁶¹⁵ *Diario Noticioso*, 3 de Diciembre de 1760. Este anuncio podría referirse a uno de los dos escaparates de la cita anterior.

En el siglo XVIII los escaparates también se denominaban urnas, hecho que se refleja en el *Diccionario de Autoridades*: ...*Urna. Se llama tambien una especie de escaparate adornado de vidros, en que se colocan los niños, ù otras estátuas pequeñas...*²⁶¹⁶.

Una versión del escaparate muy difundida en España era la que compaginaba el carey, el ébano y las aplicaciones metálicas en la decoración externa, recurriéndose exclusivamente al charol (o también a la pintura) para la trasera del interior del mueble.

Sirva de ejemplo un documento del año 1692 existente dentro de una relación de los trabajos realizados por el ebanista Juan de Suazo para la Casa Real durante el reinado de Carlos II. Su interés radica en que alude a una temprana tarea de lacado claramente española pues cita a su artífice:

*...Una urnica guarnecida por afuera de concha y ebano y bronce dorado y por adentro dorado y charol negro con dos cristales... que sirve para una imagen...*²⁶¹⁷

La siguiente anotación consiste en un anuncio procedente de un rotativo madrileño de 1758:

*...En la cerería de la calle de Atocha, frente a la de Relatores, darán razón de un sujeto, que tiene de venta una urna muy especial, dada de charol, con el modelo de la Montaña de Montserrate, perfectamente imitada, es propiamente para una Iglesia, Oratorio, o Gavinete...*²⁶¹⁸

3.2 Vehículos: coches y sillas de mano

Al igual que en otros países europeos, la laca formaba parte del proceso de elaboración de los vehículos de transporte españoles, respondiendo, tanto a motivos estéticos como prácticos ya que esta técnica confería protección al soporte ante las inclemencias del tiempo. En nuestro país se consiguieron construir vehículos de gran calidad artística, que se veían obligados a competir con el elevado volumen de carruajes importados de otros países punteros en esta producción como Francia o Italia²⁶¹⁹. Quizá sea este el motivo por el que en las fuentes documentales encontramos mayor número de menciones a reparaciones de vehículos extranjeros, por parte de artífices españoles, que a realizaciones *ex novo*.

²⁶¹⁶ *Diccionario de Autoridades*. (1739) Tomo VI, <http://web.frl.es/DA.html> (consulta de Febrero de 2011)

²⁶¹⁷ AGP. AG. Leg. 5231. (*Memoria de las obras que tengo hechas yo Juan de Suazo ebanista de Su Majestad para su real Servicio*).

²⁶¹⁸ *Diario de noticioso Universal*, 17 de Octubre de 1758.

²⁶¹⁹ Véase cap. III de esta tesis. La Real Cédula de 1772 permitía establecerse en Madrid a artesanos de otras capitales europeas, tras ser incorporados al gremio de los maestros de carruajes. Este hecho provocó que los profesionales españoles del sector se sintieran infravalorados y desprotegidos por parte del Estado. Galán Domingo, E., (2001), pp. 229, 230. Cavestany, J., (1927), p. 67. Recio Mir, A., (2005), p. 360.

La información de mayor utilidad sobre este asunto se ha localizado en las fuentes primarias, el material de hemeroteca y la literatura técnica. También nos han servido de ayuda las opiniones de expertos en la reparación y custodia de carrujes²⁶²⁰ para la interpretación de las fuentes escritas y la comprensión de los métodos de elaboración.

De la documentación nos han interesado fundamentalmente las cuentas o facturas, las relaciones de gastos, los informes de servicios prestados. El contenido de estos escritos suele ser bastante más explícito en el ámbito de los vehículos que en el de las demás tipologías que se estudian en esta tesis. Los aportes mencionados fueron generados tanto en las fábricas de coches como a las Reales Caballerizas.

Con respecto a los datos extraídos de la prensa, éstos se refieren en su mayor parte, a la compra - venta de carruajes. Además, con frecuencia se mencionan en ella los nombres, tanto de establecimientos comerciales, como de artesanos. También encontramos direcciones de talleres, anuncios de realización o reparación de vehículos, noticias de la ejecución y venta de piezas sueltas de laca destinadas a los talleres de coches, etc. Y no faltan las recetas sobre métodos de elaboración de las lacas, asunto para el cual ha sido asimismo válida la lectura de tratados y manuales técnicos.

También hemos recurrido a bibliografía española y extranjera sobre carruajes, la consulta de esta última se ha realizado con la intención de obtener información indirecta sobre el asunto. Ello se debe a que en las publicaciones españolas las alusiones a los elementos lacados de los vehículos del pasado no pasan de ser menciones aisladas por lo general tan sucintas e imprecisas que no nos permiten establecer conclusiones generales. Tampoco los manuales redactados fuera de nuestras fronteras, a pesar de que cuentan con un porcentaje mayor de referencias a la técnica objeto de nuestro estudio, llegan a profundizar suficientemente en este asunto.

El estudio directo de los vehículos, no solo de los conservados en España, sino también de otros existentes en distintos lugares de Europa, nos ha permitido en primer lugar iniciarnos en el conocimiento de estas obras, con las que no habíamos establecido contacto alguno antes de comenzar el presente estudio. Además ha resultado útil para la comprensión de determinadas características técnicas y aspectos decorativos de los revestimientos de laca. En definitiva, se han podido conocer determinados aspectos relativos a la construcción, tipologías o estilos de los carruajes, una clase de información auxiliar preliminar a la investigación llevada a cabo con motivo de la elaboración de esta tesis, necesaria para un conocimiento de carácter general de estos objetos

Si bien es cierto que en la actualidad apenas existen carruajes con su laca original, lo que supone un grave obstáculo para el estudio de estas obras, el desarrollo consuetudinario de los métodos de elaboración en determinados ámbitos geográficos²⁶²¹, a pesar de las lógicas y sustanciosas variantes que impone el paso del tiempo, posibilita que se mantenga en cierta medida la legibilidad de algunas obras.

²⁶²⁰ En este sentido ha sido decisiva la información oral aportada por el maestro de carruajes de Patrimonio Nacional, Lucio Maire. También han sido válidas las opiniones de Carlos Jerónimo, encargado de las Caballerizas Reales del Palacio Real de Madrid.

²⁶²¹ Este sería el caso de Patrimonio Nacional.

En España se han podido observar los ejemplares conservados en el Museo de Carruajes de Sevilla, los del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí" de Valencia y los de Patrimonio Nacional que se custodian en el Palacio Real de Madrid. Fuera de nuestras fronteras hemos contemplado los que se exhiben en el Palacio de Nimphenburg de Munich. Además, hemos tenido oportunidad de estudiar científicamente una silla de manos española del siglo XVIII custodiada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao²⁶²².

Por último añadir que, habida cuenta de las dificultades a que nos hemos enfrentado para poder examinar directamente determinados ejemplares originales, se ha recurrido, en no pocas ocasiones, a la consulta de documentación gráfica. De esta manera se ha podido obtener información, entre otras cosas, de determinados aspectos relativos a ejemplares desaparecidos o muy transformados en la actualidad.

Antes de entrar de lleno en el argumento sobre los carruajes españoles lacados deseamos señalar que, a la hora de proceder a obtener noticias sobre ello, nos hemos enfrentado con serias limitaciones principalmente por las razones que exponemos a continuación:

- En primer lugar debido a que la historia de los vehículos en España ha sido escasamente desarrollada, (a pesar de que, desde fechas recientes, se ha producido un gran avance en este sentido). A consecuencia de ello, los datos sobre los procedimientos tecnológicos relativos a la laca aplicada en los mismos son por ahora escasos.
- Por otro lado, hay que tener en cuenta que nos estamos refiriendo a unas manufacturas cuya desaparición, a inicios del siglo XX, conllevó la pérdida de información sobre los métodos empleados, en gran parte debido a la frecuente transmisión oral del conocimiento, a consecuencia del secretismo profesional propio de los oficios artesanales, que aquí se vió incrementado por las Pragmáticas Reales contra el lujo, dictadas desde el siglo XVI, a las que los vehículos se encontraban sistemáticamente sujetos²⁶²³.
- En otro orden de cosas, son escasos los ejemplares que subsisten en nuestro país de los que poder extraer información acerca de los métodos de elaboración, y en particular sobre la laca. Según Galán, un elevado número de los carruajes desaparecieron probablemente en un incendio provocado durante la Guerra de la

²⁶²² Pieza nº 30 apéndice IB de esta tesis.

²⁶²³ Como sabemos, estos dictámenes promulgados por distintos monarcas españoles pretendían, entre otras cosas, reducir el aspecto ostentoso de los bienes pertenecientes a las clases ajenas a la monarquía, con el fin de evitar competencias entre los distintos estamentos sociales. En realidad el objetivo era mantener a la Casa Real separada del resto de la población. Véase *Novísima recopilación de las leyes de España*. (Mandada formar por el Sr. Don Carlos IV. Imprenta Julián Viana Razola, Madrid. 1805-1829). Vol 3. Libros VI y VII, pp. 201, 202. Recio Mir, A., (2010), p. 236. López Álvarez A., "Coches, carrozas y sillas de mano en la monarquía de los Austrias entre 1600 y 1700: Evolución de la legislación". *Hispania. Revista Española de Historia*, (2006). Vol. 66, nº 224. Galán Domingo, E., (2001 b), p. 229.

Independencia en el Palacio del Buen Retiro, en cuyas cocheras se encontraban²⁶²⁴. Para este autor otros se perdieron tras haber acompañado al rey José I en su regreso a Francia, conservándose solo uno de ellos en la colección del Musée National de la Voiture et du Tourisme, instalado en el Palacio de Compiègne, cerca de París²⁶²⁵. En opinión de Galán, debido a los motivos enunciados, a comienzos del siglo XX la práctica totalidad de los carruajes reales españoles había desaparecido²⁶²⁶. Además, al parecer en el año 1934 fueron demolidas las Caballerizas Reales, vendiéndose precedentemente gran parte de lo que había en ellas²⁶²⁷.

- La imposibilidad de proceder al estudio directo de un número superior de vehículos al conseguido, constituye otra de las razones que ha limitado la obtención de información. De hecho, muchos de los que se pretendieron estudiar no se encuentran expuestos al público, sino en lugares de almacenamiento a los que no hemos tenido acceso o en los que la visibilidad de los mismos era limitada. Por lo que respecta al ámbito privado, se han constatado además ciertas reticencias por parte de los propietarios de vehículos por darlos a conocer.

- Por otra parte, como se ha dicho, la inmensa mayoría de los revestimientos de laca de los carruajes fueron eliminados por completo a través del tiempo y sustituidos por otros nuevos. Ello se debía principalmente al propio desgaste de este tipo de obras. No olvidemos que estamos hablando de vehículos que transitaban al aire libre, por lo que lógicamente estaban extraordinariamente expuestos al deterioro; no solo se veían afectados por la lluvia, el sol o las vibraciones, sino también por el polvo de los caminos²⁶²⁸. Pero el hábito de repintar y relacar los carruajes también respondía a asuntos estéticos relacionados con cambios en la moda, gustos personales o con la extendida costumbre, casi hecha necesidad, de que el colorido de un carruaje se identificara con el del linaje de su propietario. De ahí que, al cambiar éste de dueño, cosa que sucedía con frecuencia, se volviera a lacar el vehículo con los colores personales del nuevo propietario. Como se ha apuntado, dichas operaciones solían conllevar la eliminación total de la laca y su sustitución

²⁶²⁴ AGP. PER. Caja 157. Exp. 25. Cfr. Galán Domingo, E., (2005), p. 246. Varios historiadores se refieren a que muchas de las carrozas que en 1734 se encontraban alojadas en las Reales Caballerizas de Madrid, se perdieron en el incendio del Alcázar que tuvo lugar durante ese año. Rodrigo Zarzosa, C., (1991), p. 41. Rodrigo Zarzosa, C., "Evolución y tipología del carruaje desde 1700" en AAVV., *Historia del carruaje en España*. Fomento de construcciones y contratas. Madrid, (2005), p. 182. Recio Mir, A., (2005), p. 363, 364 nota 13. AAVV., *Voitures ...*, (2001), p. 102. Sin embargo Eduardo Galán disiente de esta opinión y afirma que dichos talleres reales se encontraban situados en un edificio independiente del Alcázar que no se vio afectado por el fuego. Además, para este autor, varios de los carruajes de la Casa Real se albergaron durante todo el siglo XVIII en el Buen Retiro. Galán Domingo, E., (2001 b), p. 228.

²⁶²⁵ Galán Domingo, E., (2005), p. 246. Galán Domingo, E., (2001), p. 231.

²⁶²⁶ Galán Domingo, E., (2005), p. 246.

²⁶²⁷ Galán Domingo, E., (2001), p. 224. En 1957 fue edificado el Museo de Carruajes en el Campo del Moro, con los vehículos que se pudieron rescatar. Rodrigo Zarzosa, C., (1991), p. 42. En la actualidad la mayor parte de los carruajes del Palacio Real se conservan allí.

²⁶²⁸ Por estos motivos se reparaban continuamente. Como afirma Galán, los vehículos eran máquinas tan exquisitas como delicadas, por lo que debían de restaurarse varias veces al año. Galán Domingo, E., (2005), p. 249. Ávila, P., "En torno a la silla". *Revista de la Associació per a l'estudi del moble*, (2009), nº 9, p. 26.

por un nuevo recubrimiento, lo que supone que los estudios científicos aplicados en estas obras resulten estériles. Por este motivo y, a pesar de la sistemática reproducción de los métodos empleados en las tareas de relacado, la información real sobre la imagen pristina de estos objetos transformados se ha perdido para siempre.

- La cuestión terminológica no es asunto ni mucho menos menor. La falta de un lenguaje unitario en este ámbito, el hecho de que este se encuentre cargado además de terminos polisémicos, que cambian semánticamente con el tiempo y en función del contexto, dificulta sobremanera la interpretación de la tecnología de estas obras. Con frecuencia, cuesta distinguir cuando la palabra charol alude a las guarniciones de piel lacada o a las superficies lacadas sobre otros soportes o cuando el término pintura se refiere a la laca, a las decoraciones pictóricas o a las superficies simplemente pintadas²⁶²⁹. Por otra parte, también es fácil encontrar el nombre barniz como sinónimo de laca, la palabra charol con el significado de barniz, etc.²⁶³⁰.

Veamos un ejemplo del empleo del término charol con el significado de barniz en los carruajes:

*...En la calle de la Montera n. 6 en la lonja de catalanes, se vende barniz o charol de pulimento para coches, caxas, bastones y otras piezas. Se hace en esta Corte y no se abre ni salta...*²⁶³¹

Esta falta de claridad y unidad lingüística a la hora de abordar las cuestiones tecnológicas de los carruajes se manifiesta en la inmensa mayoría de los textos contemporáneos, incluso en los más recientes²⁶³², en gran parte debido a que la terminología del pasado se ha perdido por el desuso, pero también por el desconocimiento de estos aspectos. Es evidente que determinados escritos no han sido redactados por personas familiarizadas con los procedimientos de lacado.

Exponemos a continuación algunos ejemplos de la cuestión planteada. Por ejemplo Isabel Turmo, refiriéndose a los coches españoles del siglo XVIII afirma que, además de aquellos dorados y *pintados* con escudos y escenas mitológicas, existían otros más sencillos *pintados* de encarnado o de verde esmeralda con detalles dorados²⁶³³. Aquí el primer adjetivo *pintados* se refiere claramente a la pintura figurativa de las cajas de los carruajes. Sin embargo, ese mismo calificativo aplicado por segunda vez podría aludir a vehículos, tanto pintados como lacados. Por su parte, Turmo expone, de forma muy

²⁶²⁹ De hecho, aunque a partir del siglo XVIII en los carruajes predominaban las cajas lacadas, para los menos ricos podía recurrirse a la pintura.

²⁶³⁰ Recio Mir establece una distinción entre pintura y charol, utilizando este último término como sinónimo de barniz. Recio Mir, A., (2005), p. 369.

²⁶³¹ *Diario Noticioso, Erudito y Comercial, Público y Económico*, 24 de Diciembre de 1787.

²⁶³² La bibliografía española suele ser más proclive a ello que la extranjera.

²⁶³³ Turmo, I., (1969), p. 8. Rodrigo Zarzosa, C., (1991), p. 41.

confusa, un evidente procedimiento de lacado de los carruajes bajo un epígrafe que lleva por título el nombre *pintura*²⁶³⁴.

También Carmen Rodrigo Zarzosa dedica unas líneas a las carrozas *pintadas* de la corte española, sin que quede claro a qué técnica decorativa se refiere²⁶³⁵.

Parece evidente que el uso de este término genérico para referirse a todas las superficies de los carruajes, ya fueran lacadas o no, se debe al desconocimiento de los procedimientos tecnológicos de unas obras que, como ya se ha apuntado, además de escasear en la actualidad, se han visto sistemáticamente transformadas a través del tiempo.

Debido a los inconvenientes mencionados para el conocimiento de los vehículos españoles lacados, en las siguientes líneas trataremos de ir aclarando, en la medida de lo posible, el lenguaje de las citas expuestas que creemos pueden generar confusión. Distinguiremos, en los casos necesarios, y cuando ello sea posible, las alusiones a la laca de las menciones a la pintura o a los barnices, a las guarniciones de piel lacada y al charol de otros soportes. No obstante, se trata de una aportación que, partiendo de criterios propios, no debe considerarse como una información ultimada sino sujeta a posteriores revisiones²⁶³⁶. Por último, deseamos añadir que muchos de los inconvenientes mencionados para el estudio de los carruajes españoles pueden hacerse extensible al resto de los vehículos conservados en nuestro país, varios de los cuales han sido estudiados en el capítulo III de esta tesis.

Por las razones más arriba argumentadas, resulta complejo establecer en qué momento la técnica del charol entra a formar parte de la elaboración de los carruajes en nuestro país en sustitución de otro tipo de recubrimientos de su estructura²⁶³⁷.

Los primeros documentos relativos a vehículos españoles en los que se ha localizado la palabra charol se remontan respectivamente a los años 1720 y 1723. Proceden de un listado sobre determinados trabajos efectuados en una serie de vehículos durante el reinado de Felipe V. Sin embargo, debemos reconocer que desconocemos el significado de estas citas:

El primer escrito consiste en una memoria sobre las reparaciones llevadas a cabo en diferentes coches de los monarcas y reza así:

*...Mas en la Estufa de Charol se levantaron las llantas de las ruedas delanteras...*²⁶³⁸

²⁶³⁴ Turmo, I., (1969), p. 39.

²⁶³⁵ Rodrigo Zarzosa, C., (1991), p. 41.

²⁶³⁷ La estructura de los carruajes, desde sus orígenes, recibían necesariamente algún tipo de recubrimiento material con el fin de protegerlos de las inclemencias del tiempo y de hacerlos más resistentes al uso. Recubrimientos que también tenían una función decorativa. Los primeros vehículos que circulaban por los caminos españoles se revestían de textiles y pieles. Cavestany afirma que en los siglos XVI y XVII, las cajas de los carruajes se cubrían al exterior con cordobanes oscuros. Cavestany, J., (1927), p. 66.

²⁶³⁸ AGP. Reinados. Felipe V. Leg. 379. (*Trabajos hechos en las caballerizas. Cuentas de maestros de coches*).

La segunda relación, de 1723, se integra en un apunte referente a una serie trabajos ejecutados por Manuel Pérez:

*...Mas en la estufa de Charol se formaron las reglillas...*²⁶³⁹

Creemos que los antecedentes de un procedimiento técnico tan sofisticado como el de la laca podrían encontrarse en el uso de determinados barnices o ungüentos con los que, durante los siglos XVI y XVII, se impermeabilizaban ciertos elementos de los carruajes para preservarlos de los factores ambientales, así como para proteger al usuario, situado en su interior, de las inclemencias del tiempo. Con el tiempo, la aplicación de dichas sustancias acabó persiguiendo además un objetivo estético. Esto es; se pretendía lograr un aspecto cada vez más brillante de la superficie, finalidad que culmina con la puesta en práctica de los procedimientos de lacado. Dicha circunstancia coincide además con el gusto europeo, que se manifiesta desde mediados del siglo XVIII, por las superficies brillantes de los objetos artísticos. Esta moda se mantiene con fuerza, en el ámbito de los carruajes, durante todo el siglo XIX gracias a los avances científicos y tecnológicos que posibilitan superficies de un lustre cada vez más intenso.

Un documento del 18 de Abril de 1674 alude ya a una labor de barnizado de un vehículo real por parte del dorador de mate Blas Solano. En él Cienço Castellanos, *guadarnés del Rey*, expone lo ejecutado por dicho artífice:

*...ha Barnizado Un tejadillo liso con su floron tallado p^a la carroça nueva...Mas Barniço toda la Herramienta de la caja por de fuera y todas las Erramientas Y Abrazaderas del Juego...*²⁶⁴⁰

En otras ocasiones hemos localizado alusiones a barnices negros, es decir; coloreados mediante pigmentos disueltos en el barniz. Así, en 1677 otro *guadarnés* de la *Carroza real*, (Herreçuelo), da cuenta del barnizado, con un barniz de este color, del tejadillo de un vehículo por parte del dorador anteriormente mencionado:

*...a dado de Barniz negro el tejadillo cornisas y clavos de Pesebron de la carroça que fue sirviendo a la reyna nra sra y asi mismo todo el yerro Blanco y negro del juego de dha carroça excepto las Barras y estribos...*²⁶⁴¹

En 1681 Herreçuelo reitera las labores realizadas por Blas Solano en la misma carroza:

*...a dado de Barniz negro la herram^{ta} Blanca y negra de las dos carroças de la Persona y respeto de la reyna nra sra Madre...*²⁶⁴²

²⁶³⁹ *Ibidem* nota anterior.

²⁶⁴⁰ AGP. AG. Leg. 5264. Exp. 3.

²⁶⁴¹ *Ibidem* nota anterior.

²⁶⁴² *Ibidem* nota anterior.

Creemos que el desarrollo de las técnicas de lacado en los carruajes españoles pudo haberse iniciado a mediados del siglo XVIII, coincidiendo con el auge por la laca en toda Europa y en paralelo a la evolución del estilo Luis XV. Pero esto no pasa de ser una hipótesis y quizá realmente los métodos que se desarrollaban por entonces tenían más similitudes con la técnica de la pintura sobre tabla, con el añadido de sucesivas capas de barniz que con auténticas operaciones de lacado²⁶⁴³. En cualquier caso, a partir de ahora abundan las decoraciones pictóricas de las cajas a base de escenas galantes, cinegéticas o de asuntos mitológicos de marcado acento rococó²⁶⁴⁴, todo ello entre ornamentos dorados, plateados o corlados. Como dice Morales y Marín, los motivos decorativos de las cajas de los carruajes reflejan a la perfección la evolución de las diferentes corrientes artísticas²⁶⁴⁵.

De la pintura figurativa de las cajas se ocupaban artífices especialistas en ello denominados pintores adornistas o pintores inteligentes²⁶⁴⁶, pero excepcionalmente esta tarea podía ser desempeñada por los pintores de cámara²⁶⁴⁷. A este respecto podemos mencionar algunos nombres como Van Loo, Paret, Bayeu, Maella, etc²⁶⁴⁸. Asimismo existen noticias de la participación de profesionales de otros sectores en dichas tareas. En este sentido Recio Mir alude a la intervención del tallista Bernardo de los Reyes en la decoración pictórica del forlón del marqués de Peñaflor en 1765²⁶⁴⁹.

Sin embargo, hasta el último tercio del siglo XVIII no existen testimonios reales de la puesta en práctica de auténticos métodos de lacado. Para Eduardo Galán este periodo constituye el salto cualitativo y cuantitativo del carruaje en España²⁶⁵⁰. Estas mejoras, que coinciden con el desarrollo del estilo neoclásico, se producen a pesar de las reiteradas proclamaciones de Pragmáticas Reales contra el lujo y los excesos en los carruajes, ya que, por lo general, las normas establecidas en ellas no se respetaban en la práctica²⁶⁵¹.

Este gran momento de los vehículos españoles estuvo marcado estilísticamente por Francia, en gran parte gracias al asentamiento de artífices procedentes del país vecino, (a varios de los cuales nos hemos referido en el capítulo IV de esta tesis) y coincidiendo

²⁶⁴³ La dificultad que entraña distinguir las calidades de las superficies de estos objetos, tan transformados a través del tiempo, a la que se añaden otras reiteradamente mencionadas en esta tesis, constituye una de las principales causas de que no seamos capaces de aportar más datos al respecto.

²⁶⁴⁴ AAVV., *Voitures...*, (2001), p.102. Recio Mir, A., (2010), pp. 246, 247, 248. Morales y Marín, J. L., (1994), pp. 296, 297.

²⁶⁴⁵ Morales y Marín, J. L., (1994), p. 296.

²⁶⁴⁶ Morales y Marín se refiere a estos pintores y aporta un breve resumen de la biografía de algunos de ellos. Morales y Martín, J. L., (1994), pp. 295-301.

²⁶⁴⁷ Recio Mir, A., (2010), p. 241.

²⁶⁴⁸ Morales y Marín, J. L., (1994), pp. 295, 296.

²⁶⁴⁹ Recio Mir, A., (2010), p. 242.

²⁶⁵⁰ Galán Domingo, E., (2005), p. 243. Galán Domingo, E., (2001), p. 229.

²⁶⁵¹ Galán Domingo, E., (2001), p. 229.

con la supremacía francesa en el arte del carruaje en toda Europa²⁶⁵².

Lucio Maire afirma que, desde finales del siglo XVIII, todo vehículo de categoría era lacado y que, excepcionalmente, por razones económicas este procedimiento se sustituía por el de la pintura. Es decir, únicamente cuando su propietario no podía asumir el elevado coste de un proceso técnico tan laborioso como el del lacado.

Como se ha dicho, el fulgor por las carrozas lacadas se intensifica durante todo el siglo XIX, tal y como refleja la documentación, al hilo de los continuos encargos de vehículos galos por parte de la corte²⁶⁵³. En estos momentos, la belleza de los carruajes estribaba, en gran medida, en las tersas y brillantes superficies de sus cajas de colores variados, conseguida gracias al adelanto en los métodos de barnizado, tanto sobre la madera, como sobre la piel o el metal. Las cajas eran ahora lisas, con detalles decorativos de estilo neoclásico, directorio e Imperio, según la época, realizados con gran esmero. A menudo presentaban motivos heráldicos por influencia británica o las cifras de los propietarios²⁶⁵⁴. A todo ello se unía la delicada labor de lacado o charolado del juego del carruaje y también de determinadas guarniciones de piel.

Las labores de charolado de distintos elementos de los carruajes eran coordinadas por el maestro de coches²⁶⁵⁵, quien a su vez podía participar en ellas con sus propias manos. El lacador o charolista trabajaba junto a un amplio número de personal especializado entre el que se encontraba el herrero, el bronceista cincelador, el dorador de mate y a fuego, el ebanista, el entallador o escultor para los adornos de madera, el pintor para las decoraciones pictóricas, etc²⁶⁵⁶.

En Madrid, por ser la sede de la corte española, es donde el sector productivo de la construcción de vehículos alcanzó mayor desarrollo²⁶⁵⁷. No obstante, esta industria

²⁶⁵² AAVV., *Voitures ...*, (2001), p.102. AAVV., *Roulez carrosses!*. Skira Flammarion. París, (2012), p. 238.

²⁶⁵³ Información oral aportada por Lucio Marie. Marzo de 2006.

²⁶⁵⁴ Recio Mir, A., (2011), pp. 246, 247. AAVV., *Voitures...* (2001), p. 102.

²⁶⁵⁵ En Madrid por lo general esta industria estaba formada por los maestros españoles que formaban parte del gremio desde 1666. Galán Domingo, E., (2001), pp. 229, 230. Cavestany, J., (1927), p. 67. Recio Mir, A., (2005), p. 360. En Sevilla el denominado oficialmente *gremio de maestros de hacer y guarnecer coches* apareció en 1707. Recio Mir, A., (2005), p. 360. También ejercieron el oficio otros artífices que no pertenecían a este gremio. Con frecuencia existían disputas entre los artistas académicos y los gremiales. Un ejemplo de intrusismo profesional sufrido por los maestros de hacer coches fue el del pintor José Rubira, miembro de las Tres Nobles Artes de Sevilla. Rubirá logró que, tanto el Ayuntamiento de Sevilla como Carlos III le permitiesen montar un taller en el que, no solo se lacaban y realizaban las decoraciones pictóricas de los carruajes, sino donde se construían por completo. A su muerte, el pintor y miembro de la misma Escuela, Joaquín Cabral de Bejarano solicitó al conde de Floridablanca que le permitiese seguir al mando del taller, lo cual le fue denegado. Recio Mir, A., (2005), pp. 365, 366, 367.

²⁶⁵⁶ Galán Domingo, E., (2005), p. 249. AAVV., *Roulez...*, (2012), pp. 237, 238. López Álvarez, A., "Coche, carroza y sillas de mano en la monarquía de los Austrias entre 1600 y 1700: Evolución de la legislación". *Hispania. Revista Española de Historia*, (2006). Vol. 66, nº 224, pp.145, 146. Con frecuencia se provocaron disputas entre distintos artífices por supuestas intromisiones de unos en el trabajo de los otros. Recio Mir, A., (2010), pp. 241, 242. Véase Recio Mir, A., (2005).

²⁶⁵⁷ Galán Domingo, E., (2005), p. 248.

también tuvo relevancia en otras ciudades como Sevilla, Barcelona, Córdoba o Valencia²⁶⁵⁸. Los principales encargos de carruajes se destinaban a la corte y, a menudo se llevaban a cabo en las Reales Caballerizas²⁶⁵⁹.

Pero también existían prestigiosas fábricas que, además de abastecer a la monarquía, servían sus productos a una clientela económicamente emergente, deseosa de exhibir en público su nuevo estatus social, para lo cual los vehículos eran particularmente apropiados.

Madrid contó con algunos de los talleres más destacados del país que llegaron a convertirse en auténticas industrias²⁶⁶⁰. En ellos trabajaban artífices altamente cualificados, entre los que se encontraban los charolistas. A ello se refiere López Castán:

*...el alto grado de belleza y perfección alcanzado por los maestros de coches de la Corte en el siglo XVIII, no hubiera sido posible, sin embargo sin la importante colaboración complementaria de tallistas, broncistas, pintores, doradores, charolistas, guarnicioneros, tapiceros, bordadores, pasamaneros y cordoneros, manufacturas artísticas que contaron en Madrid, durante esta centuria con artífices de reconocida habilidad y prestigio...*²⁶⁶¹

A veces las fábricas de coches de mayor envergadura contaban en su plantilla con los artesanos necesarios para el desarrollo del trabajo, mientras que en otras se recurría a personal externo. La primera opción es la que pretendía llevar a cabo por ejemplo el maestro de coches Tomás Molino, cuando en 1789 pidió un erial en Madrid para añadirlo a otro que ya había sido comprado por él anteriormente en las vistillas de San Francisco²⁶⁶². Molino tenía intención de construir en dicho lugar una fábrica de envergadura que consiguiera competir con la producción francesa.

*...un gran taller para planificar fraguas, pieza de pintura y charol*²⁶⁶³, *pasamaneros, guarnicioneros, cordoneros, y el resto de los oficiales que suben hasta 120; y siendo de*

²⁶⁵⁸ Véase Recio Mir, A., (2005). Recio Mir, A., (2010). Recio Mir, A., "The significance of English carriages in Seville in the XVIII th century. Pomp and power. Carriages as status symbols". Museum of London. Londres, (2009).

²⁶⁵⁹ Jiménez Priego T., "Artistas de las Reales caballerizas del Palacio Real de Madrid ". II Congreso Español de Historia del Arte (CEMA). Valladolid, (1978), p. 308.

²⁶⁶⁰ Galán Domingo, E., (2001), p. 232.

²⁶⁶¹ López Castán, A., "La construcción de carruajes y el gremio de maestros de coches de la Corte durante el siglo XVIII". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, Madrid, (1986), nº 23, p. 105.

²⁶⁶² Capella Martínez, M., *La industria en Madrid. Ensayo histórico- crítico de la fabricación y artesanía*. Madrid (1963). Vol 1, p. 247. Madrazo, S. *El sistema de transportes en España.1750- 1850*. Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, (1984), pp. 382, 383. Rabanel Yus, A., "En torno a la introducción y localización de las Reales Fábricas en el Madrid del siglo XVIII." en AAVV., *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. Madrid, (1984 a), p. 79. Rananal Yus, A. "La arquitectura industrial del siglo XVIII en Madrid", en *Madrid y los Borbones en el siglo XVIII. La construcción de una ciudad y su territorio*. Consejería de Deportes y Turismo de la Comunidad de Madrid. Madrid, (1984 b), p. 128. López Castán, A., (1986), p. 111.

²⁶⁶³ Probablemente las palabras *pintura* y *charol* respondieran a pintura decorativa y laca respectivamente.

*su ánimo ampliar...hasta 300 hombres...dirigidos por una sola persona ...para perfección de coches...y logrando impedir la introducción de extranjeros...*²⁶⁶⁴

Por el contrario, en el madrileño taller de coches de Recoletos²⁶⁶⁵ levantado en 1845 por Aníbal Álvarez se recurría a la colaboración de artesanos que trabajaban en sus propios obradores²⁶⁶⁶ :

...Adjuntos a la fábrica existían talleres de tornero, carpintero, cajista-cajas de carruaje-, tallista pintor, guarnicionero...; debiendo señalar que las telas, charoles²⁶⁶⁷, cueros y pasamanerías que se empleaban procedían todas de fábricas del reino²⁶⁶⁸.

Durante los siglos XVIII y XIX era frecuente que talleres y artesanos independientes nacionales proporcionaran elementos sueltos de vehículos a clientes particulares y fábricas, aunque también se importaban de otros países. En la mayoría de los casos esta información viene proporcionada por el material de hemeroteca. Testimonio de ello es el siguiente anuncio en el que se equipara la calidad de las lacas francesas, en concreto las de los hermanos Martín con el producto anunciado. En él queda patente además la admiración que se sentía en España en el siglo XVIII, dentro del ámbito de los carruajes, por la laca francesa así como el interés que suscitaba imitarla e incluso superarla en belleza y perfección:

*...En la calle de Ministriles, en el Lavapies, inmediato a la casa de un Peynero, vive en un quarto baxo Francisco Pérez, que tiene habilidad para hacer los charoles a pulimento, para tableros de coches, y otras cosas, a la moda de París, con la misma permanencia y duración, que los que hacen Martin, o Martein; pero con mucha conveniencia....*²⁶⁶⁹

Con respecto a la ciudad de Sevilla, son numerosos los datos que aporta Recio Mir en relación a la producción de los vehículos que salían de los talleres y fábricas de coches. Además cita el nombre de algunos de los artífices que participaron de ello²⁶⁷⁰. También

²⁶⁶⁴ Para la realización de este proyecto, se contó con la colaboración del arquitecto Juan de Villanueva. A Molino se le concedió su solicitud en 1790. [AVM. Secretaría. Sección 1- Leg. 52, nº 110].

²⁶⁶⁵ Así llamado por el lugar en el que se instaló, próximo al que ocupó el convento de Agustinos Recoletos. Cavestany, J., (1927), pp. 67, 68. Galán Domingo, E., (2001 b), p. 232.

²⁶⁶⁶ A este taller se le concedió el título de *Taller de Coches de la Real Casa*, al igual que al de Avapies, el cual sufrió un violento incendio la noche del 18 de Agosto de 1800. Algunos de los coches que se guardan en la actualidad en las Reales Caballerizas del Palacio Real de Madrid se realizaron en una de estas dos fábricas. Cavestany, J., (1927), pp. 67, 68. Galán Domingo, E., (2003), p. 232.

²⁶⁶⁷ La palabra *charoles* alude aquí a las pieles lacadas.

²⁶⁶⁸ Esta expresión hace relación a los talleres en los que se desarrollaban las diferentes especialidades del carruaje. López Castán, A., “Arte e industria en el Madrid del siglo XVIII”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, (1992), pp. 256, 257.

²⁶⁶⁹ *Diario Noticioso Universal*, 4 de Enero de 1760.

²⁶⁷⁰ Véanse al respecto las siguientes publicaciones de Recio Mir. Recio Mir, A., (2005). Recio Mir, A., (2009). Recio Mir, A., “De color de hoja de oliva. La pintura de los coches en la Sevilla del siglo XVIII”. *Laboratorio de Arte*. Sevilla, (2010), nº 22.

fue famosa Valencia en esta industria, sin embargo son escasas las noticias que se tienen acerca de los revestimientos de laca.

Como se viene reiterando, los métodos de lacado de los carruajes podían llevarse a cabo tanto en la caja, como en el carro²⁶⁷¹ o en las guarniciones y sobre tres distintos tipos de soporte: madera, piel y metal e incluso cartón.

La exigencia de obtener buenos resultados con los procedimientos de lacado de las cajas, que imperaba en el sector de los carruajes, se deja sentir reiteradamente en la bibliografía consultada. Así afirma Turmo:

*...la caja era -sin duda- la parte del vehículo que exigía mayor esmero y paciencia a la hora de pintar el carruaje...*²⁶⁷²

A ello alude asimismo López Castán:

*...La traducción al castellano de dos escritos con el mismo título -Tratado de barnices y charoles- de nacionalidad italiana y francesa, publicados en Valencia en 1735 y 1755, respectivamente²⁶⁷³, contribuiría, por otra parte, a perfeccionar, entre nuestros artífices, el capítulo referente al barnizaje y charolado²⁶⁷⁴ de las cajas de los carruajes...*²⁶⁷⁵

En cuanto a los demás elementos del carruaje la calidad de la laca no siempre era la misma²⁶⁷⁶. Por su parte, Los carros de los coches importantes solían lacarse de un color determinado y después filetearse o fajearse en otra tonalidad. La cita que exponemos a continuación alude a ello:

*...se dieron de color las cuatro ruedas del Coche Azul de la Serv.^{re} de S.M. ...se dieron tres manos de encarnado y fageados de negro...*²⁶⁷⁷

En la actualidad puede contemplarse este tipo de decoración en las ruedas de ciertos vehículos que aún subsisten, si bien en la mayor parte de los casos lo más probable es que no sea fruto de la técnica original sino de un relacado²⁶⁷⁸.

²⁶⁷¹ Estructura portante del vehículo.

²⁶⁷² Turmo, I., (1967), p. 34.

²⁶⁷³ El autor se refiere a los tratados de Genaro Cantelli (1735) y de Orellana (1755).

²⁶⁷⁴ Ambas expresiones parecen referirse a un procedimiento de lacado.

²⁶⁷⁵ López Castán, A., (1986), p. 105.

²⁶⁷⁶ Información oral aportada por Lucio Maire. Marzo de 2006.

²⁶⁷⁷ AGP. AG. Reales Caballerizas. Leg. 6008. (Cuenta presentada en la Reales Caballerizas el 31 de Enero de 1815 por Jerónimo Álvaro y Julian Gállego).

²⁶⁷⁸ Véase AAVV., *Museo de Carruajes...*, (2004).

Turmo afirma que la *pintura* (charolado) de las ruedas de los carruajes no requería más complicación que disponer de un pulso firme para trazar las líneas del fileteado nítidas y bien definidas, después precisa esta autora:

*...Después de pintadas, este conjunto de piezas recibía dos o tres manos de barniz para darle un brillo correspondiente al de la caja...*²⁶⁷⁹

Marie por el contrario estima que ésta no era una tarea simple, sino que para su desarrollo se requería de considerable destreza²⁶⁸⁰, en los carruajes más ricos el fajeado podía ejecutarse con oro fino.

Por último conviene precisar, como ya se ha apuntado, que también solían charolarse algunas de las guarniciones de piel del carruaje. Así Zarzosa alude a *cuatro aparejos de correa charolada* pertenecientes al enganche de "La carroza de las ninfas" que se exhibieron, junto a la misma, en la Exposición Nacional de Valencia del año 1910²⁶⁸¹.

Los vehículos de finales del siglo XVIII y XIX se caracterizaban por la gran variedad de tonalidades que solían ofrecer²⁶⁸² calificadas con los nombres más curiosos que podamos imaginar, como algunos que, según Recio Mir, se utilizaban en Sevilla en 1723: "color de ambar", "café", "dorado liso", "color oja de oliva", "color de azeituna", "color de plomo", "color de perla", "color fuego", "pintada de sombras", "pintada de musgo", "caoba oscura", "coral", "verde honesto", "verde esmeralda", etc.²⁶⁸³.

Esta amplia paleta cromática se refleja también en la documentación madrileña. Así, en un inventario de 1800 de las Reales Caballerizas se citan vehículos "color lacre", "lila", "verde jaspeado", "azul turquí", "rosa", "café", "blanco", "limón", "avellana", "color piel de tigre", etc. Otro ejemplo de ello lo tendríamos en el siguiente anuncio de año 1758 que alude a la venta de una berlina cuyos tableros eran de color yema de huevo:

*...En la calle del Amor de Dios, en el Taller del Maestro de Coches, se vende una Berlina, la caja de color azul, el marco, y molduras doradas, y los tableros de color de yema de huevo, y el juego encarnado...*²⁶⁸⁴

Se procuraba además que el tono de las tapicerías contrastase con el de las cajas, lográndose extrañas combinaciones cromáticas²⁶⁸⁵. También se buscaban alternancias de color entre la caja, el juego y las ruedas de los vehículos, algo que puede apreciarse hoy

²⁶⁷⁹ Turmo, I., (1967), p. 40.

²⁶⁸⁰ Información oral aportada por Lucio Marie. Marzo de 2006.

²⁶⁸¹ Rodrigo Zarzosa, C., (1991), p. 114. A este vehículo nos referiremos más adelante.

²⁶⁸² Turmo, I., (1969), pp. 8, 17. López Castán., A., (1986), p. 104, Recio Mir, A., (2010), pp. 238, 239. Rodrigo Zarzosa, C., (1991), p. 41.

²⁶⁸³ Recio Mir, A., (2010), pp. 238, 239.

²⁶⁸⁴ *Diario noticioso, curioso, erudito y comercial, público y económico*, 12 de Junio de 1758.

²⁶⁸⁵ Turmo, I., (1969), p. 18. Turmo, I., (1967), p. 66. AAVV., *Voitures...*, (2001), p. 102. López Castán, A., (1986), p. 104. Rodrigo Zarzosa, C., (1991), p. 41. Recio Mir, A., (2010), pp. 239.

en día en los vehículos que aún subsisten²⁶⁸⁶. No faltan referencias a ello en el matrial de hemeroteca:

*...Una berlina diaria, caxa color chocolate y negra, filetes dorados, forrada en paño amarillo, con pabellones de tafetán blanco, 6 cristales, 6 persianas y 2 faroles, el juego azul claro...*²⁶⁸⁷

*...Uno id [forlón] caxa azul claro, juego encarnado, forrado en pana de colores, con sus almohadones id, con 4 cristales...*²⁶⁸⁸

*...Una berlina caxa verde y juego amarillo forrada en paño blanco, con 4 cristales y sus almohadones id...*²⁶⁸⁹

A mediados del siglo XIX la gama de colores de los carruajes pasa a identificarse con los denominados "colores familiares" de la casa real o nobiliaria a la que se adscribían. A menudo éstos iban incluso a juego con las libreas de los criados²⁶⁹⁰. En ocasiones los coches se presentaban ante su futuro dueño exclusivamente con el aparejo previo a la aplicación de la laca, con el fin de que éste eligiera el color deseado²⁶⁹¹.

En cuanto a los motivos ornamentales de las cajas, como se ha dicho éstos tuvieron tanta importancia que existían artífices especializados en ello²⁶⁹², tarea que les estaba vetada al resto de los profesionales del sector. El trabajo de los pintores adornistas o pintores inteligentes se distinguía cualitativamente del de quienes se dedicaban a ejecutar las operaciones de lacado que excluían la pintura decorativa a las cuales creemos se hacía alusión coloquialmente con la frase "colorear de lleno"²⁶⁹³. Como hemos indicado anteriormente, los carruajes con escudos familiares o con las cifras de las iniciales del propietario en la parte central de cada uno de los laterales de la caja, como únicos elementos decorativos, gozaron de gran favor desde finales del siglo XVIII y durante toda la centuria siguiente²⁶⁹⁴. Este estilo de vehículo favoreció el nacimiento de artistas especializados en la realización de motivos de carácter representativo. Se conocen los nombres de algunos de estos pintores heráldicos que trabajaron en Madrid como Dionisio Calzada²⁶⁹⁵, Francisco Carrafa, Francisca Zárate²⁶⁹⁶, Santiago

²⁶⁸⁶ Vease AAVV., *Museo de Carruajes...*, (2004).

²⁶⁸⁷ *Diario de Madrid*, 17 de Diciembre de 1810.

²⁶⁸⁸ *Ibidem* nota anterior.

²⁶⁸⁹ *Ibidem* nota anterior.

²⁶⁹⁰ Galán Domingo, E., (2005), p. 247. Turmo, I., (1967), p. 40.

²⁶⁹¹ Maire, L., (2005), p. 405. Recio Mir, A., (2010), p. 241.

²⁶⁹² Recio Mir, A., (2010), pp. 243, 246.

²⁶⁹³ Véase Jiménez Priego, T., (1978), p. 308. No obstante, para Lucio Marie esta frase significaba que el carruaje no venía lacado sino pintado. (Información oral aportada por Lucio Marie. Junio de 2015).

²⁶⁹⁴ Recio Mir, A., (2010), pp. 243, 246, 247.

²⁶⁹⁵ Turmo, I., (1978), p. 309. Recio Mir, A., (2010), p. 243. Morales y Marín, J. L., (1994), p. 299.

Fernández²⁶⁹⁷, o los sevillanos José Rubira y Joaquín Bejarano quienes regentaron un taller de coches en la ciudad hispalense²⁶⁹⁸.

Véamos a continuación el extracto de una cuenta de 1836 emitida por Agustín Boscasa para la Real Casa, por la fabricación de un coche para el rey color aceituna en el que se indica la retribución económica que debía percibir un tal pintor adornista por realizar dos escudos en él:

*...el Pintor adornista. Por haber pintado dos escudos de claro y obscuro uno en cada puerta...*²⁶⁹⁹

Con frecuencia los motivos decorativos se enriquecían con cenefas, principalmente doradas, aunque también las había estañadas, plateadas, corladas, pintadas de blanco²⁷⁰⁰ o de otros colores, etc. Estas cenefas podían adoptar formas variadas y responder a diferentes estilos: rococó, neoclásico, chinesco²⁷⁰¹, etc.

A menudo la parte inferior de la caja era de madera de caoba, principalmente durante el siglo XIX. Ello se debía a que en dicho siglo, por cuestiones estilísticas, la curvatura de este elemento del carruaje se acentúa en gran medida y esta era la única madera que podía soportar una tensión tan extrema. Pero la elección de la caoba se debía asimismo a su escasa porosidad, por lo que se prestaba bien a las operaciones de lacado²⁷⁰². Sin embargo, también se recurrió al cedro para esta zona del carruaje²⁷⁰³, e incluso al metal²⁷⁰⁴. Y, como ya se ha apuntado, la parte superior podía ser de madera forrada de piel o de este último material a secas²⁷⁰⁵. Todos estos soportes se lacaban mediante idéntico procedimiento y, a menudo por un mismo profesional al que podía denominársele de maneras distintas: charolista, dorador, pintor- charolista, dorador - charolista, pintor - dorador etc.²⁷⁰⁶. Sin embargo, en ciertas ocasiones, del charolado de las distintas superficies de la caja se ocupaban distintos especialistas. A veces, según

²⁶⁹⁶ Turmo, I., (1978), p. 310. Recio Mir, A., (2010), p. 246.

²⁶⁹⁷ Morales y Marín, J. L., (1994), p. 298.

²⁶⁹⁸ Recio Mir, A., (2010), p. 242.

²⁶⁹⁹ AGP. AG. Caja 5469.

²⁷⁰⁰ Recio Mir, A., (2010), p. 239.

²⁷⁰¹ Turmo, I., (1969), p. 17.

²⁷⁰² Información oral aportada por Lucio Maire. Marzo de 2006.

²⁷⁰³ Turmo, I., (1967), p. 34. AAVV., *Voitures ...* (2001), p. 102.

²⁷⁰⁴ En opinión de Maire, excepcionalmente esta zona de la caja podía ser de cinc. (Información oral aportada por Lucio Marie. Marzo de 2006).

²⁷⁰⁵ La estructura de madera de la caja era realizada por un ebanista y el trabajo de la piel quedaba en manos del guarnicionero.

²⁷⁰⁶ Recio Mir, A., (2010), p. 243.

Maire, se establecía una distinción nominativa entre quien lacaba la parte de la piel de la caja, a menudo denominado charolista y el que lo hacía en la zona inferior, al que se le podía llamar pintor o pintor - dorador²⁷⁰⁷.

Una vez lacada la caja, no existían diferencias ópticas entre ambas partes de la misma. Cuestiones estéticas aparte, este sistema conseguía que la zona más expuesta a las inclemencias del tiempo fuera la más resistente, lo que se lograba mediante la piel lacada. Además, la forma de la caja y la molduración que solía dividirla horizontalmente evitaban, en cierta medida, que el agua de lluvia llegara a la zona inferior²⁷⁰⁸.

Frecuentemente se empleaban colores diferentes para cada zona de la caja, consiguiéndose así bicromatismos muy variados, siendo a menudo el color negro el elegido para la parte superior²⁷⁰⁹. Era habitual que para describir la tonalidad correspondiente a cada parte de este elemento del carruaje se emplearan las expresiones "de medio de arriba" y "de medio de abajo". Véamos tres ejemplos al respecto. La primera anotación consiste en una cuenta que presentaron el 31 de Marzo de 1816 los artífices Jerónimo Álvaro y Julián Gállego por su trabajo en un coche de color azul utilizado por la servidumbre del infante Carlos:

*...En la caja se pulimentaron los tableros, se dieron de Azul con varniz de medio avajo y de medio arriba de negro de charol...*²⁷¹⁰

Las siguientes referencias son dos anuncios de 1810:

*...Un forlón, caxa verde manzana y negra, juego color de aurora...*²⁷¹¹

*...Un coche de camino, caxa verde y negra, filetes dorados forrada en paño de color de ceniza, con 4 cristales, pabellones de tafetán de color de leche, juego encarnado...*²⁷¹²

En estas dos últimas citas queda patente además el contraste entre las tonalidades del juego y de la caja de los carruajes.

Los procedimientos de lacado de los carruajes, aunque respondían a los métodos generales anteriormente mencionados, contaban con sus propias variantes ante la

²⁷⁰⁷ Información oral aportada por Lucio Marie. Junio de 2015.

²⁷⁰⁸ Información oral aportada por Lucio Marie y Carlos Jerónimo. Junio de 2015.

²⁷⁰⁹ El uso del negro en esta zona de los carruajes se mantuvo, incluso después de la *Pragmática real* dictada en 1780, en la que se prohibía los coches de luto por lo mucho que se había extendido la costumbre de usarlos en el siglo XVII. Cavestany, J., (1927), p. 67. Para Marie, con frecuencia, las zonas de la parte interna de la caja de los carruajes que no se tapizaban se solían pintar en lugar de lacarse. Esto se debía a que no quedaban tan a la vista como las externas. No obstante, en su opinión, en los carruajes más lujosos, estas zonas sí venían lacadas. (Información oral aportada por Lucio Marie. Junio de 2006).

²⁷¹⁰ AGP. AG. Reales Caballerizas. Leg. 6010.

²⁷¹¹ *Diario de Madrid*, 17 de Diciembre de 1810.

²⁷¹² *Ibidem* nota anterior.

necesidad de que las superficies lacadas, además de bellas, tuvieran la carga funcional necesaria para la protección del vehículo. Para Lucio Marie, en el siglo XIX esta operación se ejecutaba a base de materiales de extraordinaria calidad, solía ser muy compleja y laboriosa, especialmente la que se llevaba a cabo en las cajas²⁷¹³.

Para ofrecer una idea aproximada acerca de estos métodos, nos hemos basado en parte en los datos aportados por Lucio Marie que provienen de sus conocimientos empíricos, como restaurador y constructor de carruajes, durante más de veinte años en Patrimonio Nacional. Sin embargo, esta información debe asumirse con reservas ya que los procedimientos descritos responden a recetas decimonónicas²⁷¹⁴ llevadas a cabo en el contexto actual, por lo que lógicamente se ha visto devirtuadas por la imposibilidad de recurrir a muchas de las sustancias que se empleaban en el pasado. La descripción que pasamos a exponer se refiere, en concreto, al método de lacado de las cajas de los carruajes²⁷¹⁵:

En primer lugar se extendían sobre el soporte varias capas de un aparejo, que normalmente contenía albayalde aglutinado en aceite de linaza y esencia de trementina. Éste a menudo se coloreaba según la tonalidad final que se deseara aportar a la superficie. Con frecuencia se buscaban contrastes cromáticos entre el aparejo y el color de fondo de la laca²⁷¹⁶. Así por ejemplo, si este último iba a ser negro u ocre, la preparación se coloreaba de azul o gris, se teñía de rojo si el fondo iba a ser bermellón o carmín, etc. Este procedimiento no solo se aplicaba a la caja sino también a otros elementos del carruaje.

Tra la aplicación de los distintos estratos de preparación, se procedía al pulido de la superficie con abrasivos como la piedra pómez, a menudo humedecidos en agua. Así, Isidro Sánchez Caro, al aludir al pulimento o apomazado del aparejo de los muebles lacados, hace mención a la posibilidad de emplear polvos de piedra pómez aplicados con un paño *como se hace para pintar las cajas de los coches*²⁷¹⁷.

Sucesivamente se procedía a ejecutar el fondo cromático de la laca. Para ello, según Marie, lo más frecuente es que éste se consiguiera mediante la aplicación de distintos estratos de barniz coloreados con pigmentos. Este sistema confería a la superficie el aspecto tornasolado, brillante y transparente, propio de los carruajes más ricos. Esta operación se describe reiteradamente en las fuentes primarias y en la literatura técnica mediante el verbo bañar. Y cabe señalar que es el empleado por Palomino para referirse a la aplicación de distintos estratos de barniz coloreado en las obras pictóricas. No obstante existe un matiz diferenciador entre la explicación de Palomino con respecto a

²⁷¹³ Información oral aportada por Lucio Maire. Junio de 2006.

²⁷¹⁴ Es de notar que en el Palacio Real de Madrid se conserva el tratado de Bernardo Montón de 1734, de cuyas recetas se servirían sin duda los charolistas de Palacio. (Información oral aportada por Lucio Maire. Junio, 2006). Montón, B., (Ed. cons. 1757).

²⁷¹⁵ Marie, L., (2005), pp. 403, 404, 405.

²⁷¹⁶ El contraste entre el colorido de la preparación y el de la superficie lacada era algo frecuente en los diferentes elementos de los carruajes y no solo en la caja.

²⁷¹⁷ Sánchez Caro, I., (1866), p. 35. Nótese aquí, una vez más, el empleo del verbo *pintar* con el significado de lacar.

la técnica que indica Marie ya que, en el primer caso parece aludirse a barnices aplicados sobre una capa pictórica:

*Bañar: En la pintura, es dar una mano de color transparente, sobre otro, ya labrado, y seco; como de carmín, ancorca, o semejantes...*²⁷¹⁸

Resulta de interés la alusión de Palomino al color carmín de estos barnices, pues hemos encontrado un buen número de referencias a "baños" de esta tonalidad en los carruajes. En la cita que exponemos a continuación, relativa al relacado de un carruaje, la expresión *se baño de laca* alude probablemente a la aplicación de un barniz de goma laca teñido de carmín:

*...se recortó de color fino de Coral y enzima se dio de Carmin fino de Indias y se baño de laca...*²⁷¹⁹

Esta configuración del fondo, a base de barnices coloreados, se describe con mucha claridad en la receta que figura en un rotativo madrileño de 1772 a la que nos hemos referido en páginas precedentes:

*...Si se quiere dar Barnices simples de todos colores...para el verde se le agregarán polvos sutiles de cardenillo fino; para el negro humo de pez, ó el polvo de las lias del vino quemadas; para amarillo color de oro, se le agregan polvos de guta gamba, y mezclados estos colores en distintas porciones, los unos con los otros, se podra hacer mucha variedad de colores, según el gusto del que los emplee. Si quando se quiere emplear este Barniz se halla espeso, se puede lavar con agua sin peligro de que se pierda...*²⁷²⁰

Una vez ejecutado el fondo de la laca, se extendían nuevos estratos de barniz que, en opinión de Marie, solían ser principalmente de copal y de goma laca. A menudo esta última resina se aplicaba en las capas internas, mientras que el copal se destinaba a los estratos más externos, al ser una sustancia más resistente al agua que la anterior y por tanto más adecuada para zonas expuestas a la intemperie²⁷²¹.

El método descrito daba como resultado superficies resplandecientes y brillantes como el cristal²⁷²², de idéntico aspecto e intensidad de brillo independientemente del soporte sobre el que se aplicaba, ya fuera madera, piel o metal, algo que puede comprobarse en algunos ejemplares conservados en la actualidad. No obstante, como opina Maire, en

²⁷¹⁸ Castro y Velasco, A.A., P., (Ed. cons. 1947), p. 1145.

²⁷¹⁹ AGP. Reinados. Felipe V. Leg. 379³. (*Memoria de la hobra de la hobra (sic) que Yo Juan de Vargas Dorador de Mate de la real cavalleriza del rey nro^{so} tengo echa en la Verlina que se a echo nueva para la Servidumbre de la Sra Prinzeza en este año. Año 1742*).

²⁷²⁰ "Instruccion, y modo de hacer el Barniz para los Coches". *Diario curioso, histórico, erudito, comercial, civil y económico*, 14 de Junio de 1772. Esta receta es una versión casi idéntica de otra que apareció anteriormente en el *Semanario Económico*, 2 de Mayo de 1765.

²⁷²¹ Información oral aportada por Lucio Maire. Junio de 2006.

²⁷²² Wackernagel, R., (1995), pp. 61, 105.

casos excepcionales se llevaba a cabo un proceso para que los elementos de piel presentaran una apariencia mate. Este sería el caso de un carruaje del siglo XIX que perteneció a Isabel II, expuesto en la actualidad en el Palacio Real de Aranjuez²⁷²³.

Transcribimos a continuación una cita en la que se mencionan dos de los materiales que se utilizaban con mayor asiduidad para el lacado de las cajas de los carruajes: el albayalde y la goma laca:

Se trata de una cuenta del 31 de Mayo de 1816 presentada por los artesanos Jerónimo Álvaro y Julián Gállego por las labores de *dorado y color en los coches de S.M. Cuartel de Coche con caballos* y en concreto en el *coche rico de cifras dorado de Escamas q^e sirve a S.M.*:

*...se dio de Albaialde Carcinado²⁷²⁴ en general, quatro manos de barniz de goma laca...*²⁷²⁵

Asimismo eran frecuentes, al igual que en otros países europeos, las cajas de laca sobre fondo dorado²⁷²⁶. Morales y Marín se refiere por ejemplo a cuatro vehículos así decorados: un forlón sobre campo de oro con figuras de fábulas y cacerías, ejecutado en 1798 por Domingo Garrido²⁷²⁷, otros dos con motivos pictóricos realizados por Santiago Fernández y Peñalosa por las mismas fechas²⁷²⁸ y una berlina perteneciente a Carlos III pintada en 1783 por el pintor adornista Alfonso Garrido²⁷²⁹.

Son muchas las menciones escritas de los siglos XVIII y XIX que aluden a este estilo de cajas de tableros dorados. Veamos unas cuantas localizadas en la prensa española:

²⁷²³ Información oral aportada por Lucio Maire. Junio de 2006. Dicho vehículo fue realizado en el Real Taller de Recoletos durante la segunda mitad del siglo XIX y perteneció a Isabel II. N° Inv PN: 10022736.

²⁷²⁴ El albayalde calcinado es un carbonato de plomo en un primer grado de calcinación tras su exposición a la acción del fuego. Se trata de un polvo gris llamado cal o ceniza de plomo que al calentarse se vuelve rosa y después rojo, momento en el que pasa a denominarse minio. Brisson, M., *Diccionario Universal de física*. En la Imprenta de D. Benito Cano, (1796). Vol. 2, p. 176.

²⁷²⁵ AGP. AG. Reales Caballerizas. Leg. 6010.

²⁷²⁶ Morales y Marín, J. L., (1994), p. 299. Recio, Mir, A., (2005), p. 365. Podemos encontrar varios carruajes franceses de estas características en el palacio Nymphenburg de Munich. Entre ellos destaca en primer lugar, la carroza para la coronación del elector Carlos Alberto confeccionada hacia 1730 en París y decorada con exhuberante talla dorada AAVV., *Marstallmuseum...*, (1995), p. 26, p. 45, fig 2. De fondo dorado es asimismo una berlina parisina realizada hacia 1750 (N° Inv: 11). AAVV., *Marstallmuseum...*, (1995), p. 26, p. 46, fig 3. También se encuentra en este palacio otra berlina así decorada, realizada entre 1784 y 1785 por el maestro de coches Firer de Strasburgo, (N° Inv: 12). AAVV., *Marstallmuseum...*, (1995), p. 28, p. 53, fig 10. Tampoco faltaban en Inglaterra los carruajes de laca dorada. En este sentido hemos visto incluso una alusión a uno en concreto que presentaba dos colores de pan de oro (verde y amarillo). Wackernagel, R., (1995), p. 81.

²⁷²⁷ Morales y Marín, J. L., (1994), p. 301. Véase apéndice II de esta tesis.

²⁷²⁸ Morales y Marín, J. L., (1994), p. 298.

²⁷²⁹ *Ibidem* nota anterior.

...*Un forlón de gala, caxa charol dorado, juego verde y dorado...*²⁷³⁰

...*Un forlón...charol dorado...*²⁷³¹

Estos fondos dorados podían ejecutarse con panes de oro, con polvos metálicos según la técnica de la venturina, o bien mediante la combinación de ambos métodos.

Contamos con un valioso testimonio acerca de este último sistema de dorado en los carruajes. Se trata de un documento de 1743 en el que se indica que, durante el mes de Julio de dicho año, el lacador Antonio Hurtado decoró de esta manera un carruaje de San Ildefonso por orden de Germán Parrilla, furrier de la Real Carroza del rey y que cobró por ello cuatrocientos reales de vellón:

...*Memoria de la obra que tengo hecha en la carroza de la princesa Nuestra S^{ra}, es lo siguiente. De dar de Benturina todos los tableros lo qual importa de las Benturinas i Barniz i demas aderentes y mi trabajo...*²⁷³²

Evidentemente la palabra *benturinas* alude aquí a los polvos metálicos empleados para tal procedimiento de lacado.

A continuación presentamos dos ejemplos de la aplicación del método de la venturina en cajas de carruajes, son de finales del siglo XVIII e inicios del XIX:

...*Una berlina a la francesa*²⁷³³, *caja y juego, garruchones, vestida de triple encarnado, labrada y tallada la caja, a la greca, dorada la talla y en los tableros con pintura benturina...*²⁷³⁴

...*Otro id., [forlón] caxa de venturina...*²⁷³⁵

Las citas que se transcriben bajo estas líneas aluden a la venturina sobre tableros de cobre. En la primera de ellas el polvo de oro empleado era de color verde:

...*Una berlina de gala, guarnecida de pedrería, con tableros de cobre, a charol imitado a venturina verde...*²⁷³⁶

²⁷³⁰ *Diario de Madrid*, 17 de Diciembre de 1810.

²⁷³¹ *Ibidem* nota anterior.

²⁷³² AGP. Reinados. Felipe V. Leg. 379. Exp. 3.

²⁷³³ Las berlinas a la francesa tenían los varales curvados a diferencia de las berlinas a la española cuyos varales eran rectos. AAVV., *Voitures...* (2001), p. 102. Los varales son los palos redondos donde encajan las estacas que forman los costados de los carros.

²⁷³⁴ AHPM. Prot. 21653. Fol 953 rº, 954 vº. (Inventario de bienes del marqués de Yranda. Año 1777).

²⁷³⁵ *Diario de Madrid*, 17 de Diciembre de 1810.

²⁷³⁶ *Ibidem* nota anterior.

...Una carroza con tableros de cobre, charol dorado imitado a venturina...²⁷³⁷

El siguiente texto, que forma parte de la receta de 1772 para el lacado de carruajes, anteriormente mencionada, presente en un cotidiano español se alude a la técnica de la venturina:

*...Si se quiere imitar la venturina, se da la primera mano, para embever el Barniz en la madera, y luego se esparce la venturina formando las labores que se quiere: se dexa enjugar, y en estando bien pegada al Barniz, se le dan tres, quatro, diez o doce manos, y se pule, y procede en todo como arriba queda explicado. Para mayor hermosura de la venturina, se toman hojas de plata de aquellas que sirven para cubrir la seda de los galones, y con unas tixeras se cortan menudamente; y ello sirve por venturina, y aun mas brillante que la de polvo sutil...*²⁷³⁸

Cabe comentar que los motivos decorativos de las cajas, habitualmente ejecutados por los pintores adornistas, se dibujaban en las capas intermedias de barniz. En cuanto a las ruedas y el juego frecuentemente se perfilaban en ellos líneas de color contrastantes con el fondo de laca, en los carruajes más lujosos estos filetes se realizaban con oro fino. A menudo, las tallas doradas del juego se plumeaban o sombreaban con toques de pintura ejecutada a pincel, el color más utilizado para ello era el negro aunque también se empleaban otros como el azul. Sucesivamente estas zonas del carruaje recibían varias capas de barniz, a menudo coloreado en tonalidades distintas a las del fondo. Véamos al respecto la siguiente cita procedente del inventario de bienes de don Francisco Esteban Rodríguez de los Ríos del año 1728:

*...un forlón cubierto de terciopelo carmesí...y el juego con sus dos cabezas a la estrangera, dado de coral y vañado de carmin...*²⁷³⁹

La anotación que transcribimos a continuación se refiere al relacado del juego de un carruaje en bermellón con veladuras de barniz de color carmín. Figura en una factura del 30 de Noviembre de 1859 emitida por el maestro de coches Tomás Lamarca por las reparaciones, llevadas a cabo en su taller de coches, en la carretela número 66 de las Reales Caballerizas:

*...se han pintado de nuevo la caja de azul y el juego de bermellón fino con baño de carmin...*²⁷⁴⁰

Los baños o barnices de color carmín mencionados en las citas anteriores, a los que como hemos visto, ya se refirió Palomino²⁷⁴¹, eran recurrentes en los carruajes.

²⁷³⁷ *Ibidem* nota anterior.

²⁷³⁸ "Instruccion, y modo de hacer el Barniz para los Coches". *Diario curioso, histórico, erudito, comercial, civil y económico*, 14 de Junio de 1772. Una versión de esta receta apareció anteriormente en el *Semanario Económico*, 2 de Mayo de 1765.

²⁷³⁹ AHPM. Prot. 14529. Fol. 108. vº.

²⁷⁴⁰ AGP. AG. Leg. 5245. Exp. 3-8.

²⁷⁴¹ Castro y Velasco, A. A. P., (Ed. cons. 1947), p. 1145.

Antes de pasar a centrarnos en algunos de los vehículos conservados en España, consideremos oportuno transcribir la receta completa de 1772 para el barnizado de los coches a que nos hemos venido refiriendo, dado el interés de la misma. Nótese como en ella se elude el uso del aparejo:

Istruccion, y modo de hacer el Barniz para los Coches:

*...Quatro onzas de Goma laca, media onza de Sandaraca, media de Almaciga en gotas, y dos cuartillos de Espiritu de vino, que corresponden a una Mitadilla, ponerlo todo junto en un matraz, embarrado con tierra de la que tienen preparada para trabajar los Alfareros, (vulgo Engerres) y tapar el matraz con un papel. Se ha de tener prevenida una olla, o caldereta de hierro, ocupada hasta dos tercias partes con arena, y en ella enterrar el matraz, y poner la caldereta sobre fuego de carbón, donde ha de hervir, lo que esta dentro del matraz el espacio de seis horas; y después colarlo por un lienzo muy claro y guardarlo para el uso en una redoma bien tapada. Se ha de tener presente que la madera que se quiera embarnizar, ha de estar muy lisa, pulimentada, y preparada de el modo siguiente. Se ha de passar con piedra pomez, y vinagre hasta que quede tan igual, que ni aun los poros sean perceptibles. Luego que la madera este bien enjuta, se le ha de dar una mano de barniz simple, con el pincel, y dexarla tres horas a enjugar. Después, para la segunda, tercera, y quarta mano (según se quiera mas, ó menos cubierto de Barniz) se mezclará con seis onzas de barniz una onza de bermellón fino, y para destemplantarlo, mezclarle antes algunas gotas de aceite esencial de espliego, y después poco a poco las seis onzas de Barniz y el todo de este compuesto se ha de revolver, y mezclar por el espacio de un cuarto de hora. Si el barniz después de aplicado estuviesse aspero y desigual, pulirlo primero con polvo sutil de piedra pomez, y aceyte, y después con polvos de tripol, y por ultimo con un lienzo seco, y almazarron muy fino (vulgo almangra) hasta que el Barniz quede tan reluciente como un espejo, y entonces se le ha de dar la ultima mano de solo Barniz, como la primera que le dio sobre la madera, y cada mano, ó passada, se ha de dexar enjuagar a lo menos tres horas, antes de dar la otra. Si se quiere imitar la venturina, se da la primera mano, para embever el Barniz en la madera, y luego se esparce la venturina formando las labores que se quiere: se dexa enjugar, y en estando bien pegada al Barniz, se le dan tres, quatro, diez o doce manos, y se pule, y procede en todo como arriba queda explicado. Para mayor hermosura de la venturina, se toman hojas de plata de aquellas que sirven para cubrir la seda de los galones, y con unas tixerias se cortan menudamente; y ello sirve por venturina, y aun mas brillante que la de polvo sutil. Si se quiere dar Barnices simples de todos colores, assi como para el encargado se le agregó bermellón, para el verde se le agregarán polvos sutiles de cardenillo fino; para el negro humo de pez, ó el polvo de las lias del vino quemadas; para amarillo color de oro, se le agregan polvos de guta gamba, y mezclados estos colores en distintas porciones, los unos con los otros, se podra hacer mucha variedad de colores, según el gusto del que los emplee. Si quando se quiere emplear este Barniz se halla espeso, se puede lavar con agua sin peligro de que se pierda...*²⁷⁴²

A continuación nos referiremos a algunos de los carruajes conservados en España. Por

²⁷⁴² "Istruccion, y modo de hacer el Barniz para los Coches". *Diario curioso, histórico, erudito, comercial, civil y económico*, 14 de Junio de 1772. Como se ha dicho, una versión de esta receta apareció anteriormente en el *Semanario Económico*, 2 de Mayo de 1765.

los motivos ya enunciados acerca de las dificultades para distinguir, en la actualidad las superficies lacadas de aquellas exclusivamente pintadas y barnizadas de los carruajes de mediados del siglo XVIII, algunos de los vehículos que nombraremos bajo este epígrafe pudieran no responder a la técnica decorativa objeto de nuestro estudio.

Entre ellos podemos señalar, en primer lugar uno de los más antiguos y valiosos ejemplos de carruaje español. Se trata de una espléndida carroza rococó con pintura mitológica en su caja del segundo tercio del siglo XVIII, originaria de Ecija y de autor desconocido, denominada "berlina dorada", que perteneció a los marqueses de Alcántara²⁷⁴³. Forma parte de la colección de Patrimonio Nacional y hemos tenido oportunidad de contemplarla en el Palacio Real de Madrid, sin que hayamos sido capaces de establecer a ciencia cierta si se trata de un vehículo lacado o no.

Por su parte, en el Museu del Disseny de Barcelona existe una berlina, probablemente mallorquina, de laca verde en la caja y roja en las ruedas, de mediados del siglo XVIII, que perteneció al marqués de la Torre. Este vehículo forma parte también de la colección de Patrimonio Nacional y permaneció durante años en el Palacio de Pedralbes de Barcelona²⁷⁴⁴. Se encuentra muy transformado, por lo que desconocemos si en origen pudo haber ido lacado.

Pero la mayor parte de los vehículos españoles de esta colección real son de época de Fernando VII, como el coche descapotable realizado hacia 1829 por el maestro de coches Fernando Rodríguez. La caja de este carruaje es de laca negra en la parte inferior con una decoración de bronce en el centro en la que se representa un sol coronado. La parte superior, del mismo color, es de piel lacada, excepto en la zona de la capota, en donde se requiere de una piel flexible para poderse abatir con facilidad²⁷⁴⁵.

También es de destacar la berlina de gala de la "corona real", construida, al parecer en 1832 por Julián González, discípulo del maestro anterior, con caja de laca negra y aplicaciones de metal dorado de estilo Imperio²⁷⁴⁶.

Ambos carruajes se conservan en el Palacio Real de Madrid. En este lugar existe otro vehículo de la misma época que los anteriores, en cuya caja de charol azul se representan los escudos de Austria y España. Este carruaje fue realizado por el famoso maestro de coches madrileño Lamarca a finales del siglo XIX²⁷⁴⁷. En el mismo palacio se custodia una carroza anónima, también decimonónica, con caja negra fileteada de

²⁷⁴³ N° Inv PN: 10008002.. Turmo, I., (1969), pp. 35, 36. Pleguezuelo, A., (2007), n° 171, p. 25. Recio Mir., A., (2010), pp. 250, 257. Galán Domingo, E., (2001 b), p. 229.

²⁷⁴⁴ Capsir, J., "La berlina del marqués de la Torre". Revista *Revista de la Associació per a l'estudi del moble*, (2013), pp. 13-16. Tarín Iglesias, J., (1971), p. 205.

²⁷⁴⁵ N° Inv PN: 10008007. Galán Domingo, E., (2005), p. 246. Para más información sobre este artífice véase Jiménez Priego, T., (1978), pp. 315, 316. También el apéndice II de esta tesis.

²⁷⁴⁶ N° Inv PN: 10008011. Galán Domingo, E., (2001 a), p. 239. Se trataba del vehículo oficial de Fernando VII. Galán Domingo, E., (2001 b), p. 231. Galán Domingo, E., (2005), 270-73. Turmo, I., (1969), p. 53. Soler, L., *Historia del Coche, Cigueña*, (1957), p. 94

²⁷⁴⁷ N° Inv PN: 30008035. Véase apéndice II de esta tesis.

amarillo²⁷⁴⁸.

Fuera del ámbito de Patrimonio Nacional, otros vehículos españoles a señalar serían aquellos existentes en el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí" de Valencia como la espectacular "carroza de las ninfas" de estilo rococó realizada en esta ciudad en el año 1753 para el marqués de Dos Aguas, cuya caja, quizá lacada, se decora con pinturas mitológicas ejecutados por el pintor Hipólito Rovira²⁷⁴⁹.

Dentro de este museo merece nombrarse asimismo la denominada "berlina de los marqueses de Dos Aguas" de finales del siglo XVIII y origen valenciano. Su caja se encuentra lacada sobre soporte metálico y presenta motivos decorativos de estilo pompeyano²⁷⁵⁰.

Otra berlina valenciana que se puede contemplar en el museo fue ejecutada entre 1776 y 1800 y perteneció a la familia Boíl Sardanyola. Su caja de madera de haya lacada se encuentra decorada con ornamentos de tipo pompeyano que enmarcan escenas de asunto mitológico²⁷⁵¹.

Y probablemente tenga el mismo origen una tercera berlina del museo construida entre 1800 y 1825 de caja lacada en tonos verdosos, con escenas infantiles en la parte central en las que se representan a los hijos de los marqueses de Llanera, junto a los sobrinos de la familia Zaforteza de Palma de Mallorca²⁷⁵². La autoría de dichas escenas se atribuye al pintor Manuel García Mas.

Por otra parte, en el Palacio de Viana de Córdoba existe una berlina de la misma época, cuya caja se encuentra decorada con pinturas de Mariano Salvador Maella o bien de Vicente López. Parece ser que fue adquirida en Ecija por don José Saavedra y Salamanca Ramírez de Baquedano, II marqués de Viana a principios del siglo XX. Según Rodrigo Zarzosa este carruaje fue fabricado en Londres, en cuyo caso pudiera ser que hubiera llegado desde esta ciudad con su caja "en blanco" para ser lacada posteriormente aquí²⁷⁵³.

²⁷⁴⁸ N° Inv PN: 30008039.

²⁷⁴⁹ N° Inv: CE 3/00993. Rodrigo Zarzosa, C., (1991), pp. 57- 65. AAVV., *Voitures ...*, (2001), p. 103. Galán Domingo, E., (2005), p. 242.

²⁷⁵⁰ N° Inv: CE3/00994 Cabe advertir que en la publicación de Rodrigo Zarzosa sobre los carruajes de este museo, éste viene denominado *carroza de los marqueses de Boil Serdañola* y se le adjudica el N° de Inv 3/995. Rodrigo Zarzosa, C., (1991), pp. 81-89. Wackernagel también identifica este coche con dicho nombre, pero considera que es británico. Wackernagel, R., (1995). Vol. 31. p. 95, p. 113, nota 137. Galán Domingo, E., (2001 b), p. 229. AAVV., *Voitures...*, (2001), p.103.

²⁷⁵¹ N° Inv: CE3/00995. Sin embargo, Wackernagel publica la foto de este carruaje en 1995 alegando que es de fabricación británica. Wackernagel, R., (1995), p. 81.

²⁷⁵² N° Inv: CE3/01513.

<http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MNC&txtSimpleSearch=Carroza%20del%20Marqu%20E9s%20de%20Llanera&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=MNC&MuseumsRolSearch=30&> Rodrigo Zarzosa, C., (1991), pp. 73-80. AAVV., *Voitures...*, (2001), p.103.

²⁷⁵³ Rodrigo Zarzosa, C., (1991), p. 111.

Merece asimismo nuestra atención asimismo la rica berlina rococó de mediados del siglo XVIII, de color encarnado, probablemente española que se custodia en la Catedral de Calahorra (La Rioja)²⁷⁵⁴.

En el Museo de Carruajes de Sevilla existen algunos vehículos españoles charolados como el *breack* o jardinera del siglo XIX construido en Utrera (Sevilla) por Francisco Escamilla, un alumno del maestro de carruajes francés Labourdette²⁷⁵⁵ o el ómnibus familiar fabricado en la Carrocería Reyés de Barcelona²⁷⁵⁶.

Por lo que respecta a las sillas de manos, una de las técnicas más empleadas para decorarlas y protegerlas de las inclemencias del tiempo fue la laca. De ahí que en nuestro estudio sobre España debamos tener en cuenta estos vehículos, de la misma manera que nos hemos ocupado de las sillas de otros países europeos en el capítulo III de esta tesis. Las sillas de mano llegaron a Europa desde Asia en el siglo XVI y fueron utilizadas para facilitar el desplazamiento de dignatarios eclesiásticos o civiles. Las de carácter civil, de uso principalmente femenino, se destinaban al paseo por galerías y salones palaciegos o extensos jardines. También servían para trayectos cortos por las ciudades, especialmente por calles estrechas e irregulares de difícil acceso para los carruajes.

El verdadero interés por este tipo de industria no surge hasta mediados del siglo XVIII²⁷⁵⁷, coincidiendo con el auge del coche en toda Europa. Sin embargo, muchas de sillas de manos de esta época pasaron de ostentar un carácter laico a responder a una función religiosa. Es decir; al decaer la costumbre de pasear en ellas, se convirtieron en vehículos destinados al transporte del viático durante las celebraciones religiosas²⁷⁵⁸, unas veces manteniendo su decoración y otras transformándose para adquirir un aspecto más en consonancia con su nueva función litúrgica. Este cambio de uso, que permitió que las sillas siguieran siendo útiles, las mantuvo en vida, evitando la destrucción a la que están avocados los objetos que caen en desuso. Por este motivo son varias las que se localizan en la actualidad en recintos religiosos.

En el pasado también existieron sillas destinadas a trasladar a enfermos contagiosos de un punto a otro de las ciudades. No obstante, éstas quedan al margen de nuestra tesis por su carácter de objeto exclusivamente utilitario de aspecto modesto, para cuya elaboración es probable que no se recurriera a técnicas de ejecución tan laboriosas como el charol.

A juzgar por la información que poseemos de las sillas de mano españolas lacadas de carácter suntuario, estos vehículos estuvieron bastante presentes en nuestra sociedad, no solo en Madrid, sino también en otra serie de urbes de importancia como Sevilla.

²⁷⁵⁴ Ávila, P., (2009), p. 24.

²⁷⁵⁵ AAVV, *Museo de carruajes...*, (2004), p. 69.

²⁷⁵⁶ AAVV, *Museo de carruajes...*, (2004), p. 27.

²⁷⁵⁷ Cavestany, J., "Sillas de mano" en AAVV., *Las industrias artísticas madrileñas en la exposición del antiguo Madrid*. Madrid, (1927 b), p. 55.

²⁷⁵⁸ AAVV., *The sedan chair...*, (2007), p. 14.

Un ejemplo emblemático al respecto del siglo XIX lo constituye la silla que fue diseñada en 1819 por el maestro de coches de la Real Caballeriza, Fernando Rodríguez, para el servicio de la Casa Real, cuyas características describe este artífice en su propio dibujo coloreado, según transcripción de Cavestany:

*...Silla rica de gala, de madera preparada para talla y adornada de esculturas como el diseño, con sus dos varas también talladas, vestida de tisú glacé o raso blanco, está bordada de seda con sus cortinajes y pabellón también de raso con el mismo bordado; su cordonería correspondiente de plata, oro y piedras, con adorno de lentejuelas de varias clases...dorada a bruñido, pulimentada y charolada...*²⁷⁵⁹

Consideramos que esta silla, que figuró en la Exposición del Antiguo Madrid de 1927²⁷⁶⁰, podría haber presentado un fondo dorado al agua, debido al empleo de la expresión *a bruñido*. Este tipo de fondos fueron muy frecuentes en las sillas de mano de charol español, al igual que en el resto de los carruajes²⁷⁶¹. Y ya los hemos visto en algunas sillas de manos italianas y francesas estudiadas en el capítulo III de esta tesis.

A juzgar por la información aportada por parte de la historiografía especializada, en Andalucía abundaba este tipo de vehículos, principalmente durante el siglo XVIII. Así, en opinión de Recio Mir, a finales del siglo XVIII, el alcaide del Alcazar sevillano Bruno y Ahumada afirmó que en su ciudad se hacían sillas muy buenas y primorosas²⁷⁶². De la misma época era la silla estudiada por Alfonso Palazuelo, construida asimismo en Sevilla, que poseyó en su día el emperador de marruecos²⁷⁶³.

Entre las sillas de manos conservadas en nuestro país, podemos destacar algunas del siglo XVIII. En primer lugar la de fondo de laca amarillenta y estilo neoclásico que perteneció a la reina María Luisa de Parma. Dicha pieza, realizada por el maestro pintor y charolista José Petit en 1762, se encuentra depositada en el Museo de Carruajes del Palacio Real de Madrid²⁷⁶⁴. De forma muy similar y fondo azulado es otra de la misma época, ubicada en el citado museo²⁷⁶⁵.

²⁷⁵⁹ Cavestany, J., (1927 b), p. 56. Cfr. López Castán, A., (1986), p. 110. Cfr. Jiménez Priego, T., (1978), pp. 315 -316. Cfr. López Castán, A., (1986), p. 110.

²⁷⁶⁰ Cavestany, J., (1927 b), p. 56.

²⁷⁶¹ Recio Mir, A., (2010), p. 239. Algo, por otra parte, prohibido en la *Pragmática contra el lujo* dictada por Felipe V en 1723, en donde se establecía que los carruajes no podían presentar elementos dorados o plateados. Recio Mir, A., (2010), p. 240.

²⁷⁶² Recio Mir, A., (2010), p. 250.

²⁷⁶³ *Ibidem* nota anterior.

²⁷⁶⁴ Castel - Branco Pereira, J., "Coches de representación en la Roma barroca" en AAVV., *Historia del carruaje en España*. FCC y Cinterco. Madrid, (2005), p. 168. N° Inv PN: 10008052.

²⁷⁶⁵ N°Inv: 1008051.

También neoclásica, de paneles dorados y decorada con asuntos mitológicos es la que se conserva en el Palacio de Liria de esta ciudad²⁷⁶⁶ Y en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, se custodia otra silla con soporte de caoba que presenta asimismo decoración clasicista sobre fondo dorado²⁷⁶⁷.

Otro ejemplar probablemente español de la época, también de fondo de charol dorado y con un repertorio iconográfico similar al de la anterior, se conserva en el Museo Nacional de Artes Decorativas. Este vehículo pudo haber pertenecido a las Reales Caballerizas²⁷⁶⁸.

Por su parte, en el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí" de Valencia podemos contemplar una silla rococó de influencia francesa, de laca sobre piel decorada con escenas galantes en las que se representan unos personajes masculinos con sombrero de tres picos. Estos elementos indican, que la silla pudo haberse realizado después de 1766, año del motín de Esquilache en el que tal prenda se impuso, lo que denota el estilo retardatario de la pieza. En la puerta del vehículo se exhibe un escudo de filiación desconocida²⁷⁶⁹.

En el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla se expone otra silla que, probablemente en origen fuera lacada, aunque no tenemos certeza absoluta de ello, pues en estos momentos se encuentra muy repintada²⁷⁷⁰. Y en la colección Morales - Marañón del Palacio Arzobispal de la misma ciudad se conservan respectivamente dos piezas de finales del siglo XVIII²⁷⁷¹ decoradas con motivos religiosos, por lo que quizá estuvieran destinadas al transporte del viático, aunque la decoración podría no ser original. Y en la Capilla Real de la Catedral de Granada existen, ni más ni menos, que cuatro sillas de manos del siglo XVIII²⁷⁷².

Y en el Museo Arqueológico Nacional se conserva una silla rococó de forma semejante a la del Palacio de Liria con paneles de asunto mitológico, posiblemente pintados por Paret y Alcazar²⁷⁷³. Otra silla de similares características, probablemente decorada por

²⁷⁶⁶ Este vehículo fue restaurado por Arcaz en 2005. También fue analizado científicamente el oro de sus molduras, no así su laca.

²⁷⁶⁷ N° Inv MBAB: 82/2429. Esta silla fue restaurada por Arcaz en 2010.

²⁷⁶⁸ N° Inv: CE18283.

²⁷⁶⁹ N° Inv: CE3/00996 http://mnceramica.mcu.es/c_silla_manos.htm (consulta de Septiembre de 2011)

²⁷⁷⁰ N° Inv: DE00324C.
<http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Silla%20de%20manos&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=&MuseumsRolSearch=1&> (consulta de Septiembre de 2011)

²⁷⁷¹ Esta silla se encuentra bastante transformada. Recio Mir., A, (2010), pp. 249, 255,

²⁷⁷² Ávila, P., (2009), p. 24.

²⁷⁷³ N° Inv: 51962.
http://ceres.mcu.es/pages/ImageServlet?accion=4&cabecera=N&txt_id_imagen=2&txt_rotar=0&txt_contaste=0&appOrigen= (consulta de Septiembre de 2011).
Janer, F., "De las literas y sillas de manos, y en particular la silla de manos que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional". Museo Español de Antigüedades. Madrid, (1878). Vol. 9, p. 1. Jiménez Priego,

Corrado Giaquinto, que perteneció a Bárbara Braganza, se encuentra en la actualidad en el Museo de Carruajes de Madrid²⁷⁷⁴.

También podemos hacer alusión a la denominada silla de Medinaceli, asimismo perteneciente a Patrimonio Nacional, con pinturas mitológicas de finales del siglo XVIII²⁷⁷⁵.

No obstante, antes de pasar a referirnos a otras cuestiones, estimamos necesario precisar que, dadas las dificultades expuestas para determinar la tecnología de elaboración de los vehículos en general, es posible que algunas de las sillas señaladas no correspondan a la categoría de las obras lacadas.

3.2.1 Acerca de las reparaciones de vehículos

Como se ha venido diciendo, por regla general, los carruajes se iban reparando integralmente a través del tiempo, debido al desgaste a que se veían sometidos por el uso. Sin embargo, como se ha dicho, al hacerlo solían reproducirse los métodos de ejecución tradicionales²⁷⁷⁶. Dicha tendencia nos permite, en determinadas ocasiones, obtener cierta información acerca de la técnica de la laca.

Por el hecho de que estas prácticas se llevaban a cabo asiduamente, se han localizado más referencias a reparaciones por parte de artífices españoles que a la realización de obras *ex novo*. Ejemplo de ello sería la siguiente noticia de 1805:

*...En casa del Teniente Coronel de los Suizos, frente a Santa María, casa del Platero, se vende un coche usado, retocado todo de nuevo, con el carro a la española y la caja a la francesa de charol, todo decente...*²⁷⁷⁷

Una de las prácticas habituales consistía en la eliminación de los revestimientos de laca de los carruajes cuando estos se encontraban deteriorados y en la sucesiva aplicación de otros nuevos, dejando sin embargo la decoración heráldica, las cifras u otro tipo de asuntos pictóricos de las cajas sin tocar, es decir; teniendo cuidado de recortar dichos

T., "Museo de carruajes de Madrid. Sillas de manos". *Reales Sitios*. (1977), nº 51. Según el museo perteneció al marqués de Altamira y posteriormente a don Vicente Juan y Amat, de quien fue adquirida por 17. 500 pts.

²⁷⁷⁴ N° Inv PN: 10008048. Castel - Branco Pereira. J., (2005), p. 168. Jiménez Priego, T., (1977), pp. 49-54.

²⁷⁷⁵ Jiménez Priego, T., (1977), pp. 54, 56. Janer, F., (1878), p. 1.
<http://arnaiz.com/images/Fig%2022.jpg> (consulta de Abril de 2011) No se incluye en este listado una silla de estilo rococó, de mediados del siglo XVIII, en cuyo soporte de tela sobre madera, se desarrolla una decoración pictórica de tipo naturalista sobre un fondo que imita un chapeado de madera, debido a que probablemente no se encuentre charolada. Este vehículo se exhibe en el Museo Cerralbo de Madrid. N° Inv: 00396. <http://ceres.mcu.es/pages/Main> (consulta de Abril de 2011)

²⁷⁷⁶ Lucio Maire se refirió en 1993 a la restauración de cinco carrozas custodiadas en Patrimonio Nacional y a la de los carruajes en general. Marie, L., (2005), pp. 403-405.

²⁷⁷⁷ *Diario de Madrid*, 15 de Octubre de 1805.

motivos adecuadamente, tanto por su valor artístico como económico²⁷⁷⁸. La siguiente cita del año 1742 alude a esta clase de intervención:

*... se recortó de color fino de Coral...*²⁷⁷⁹

La mayor parte de los apuntes referidos al relacado de los carruajes en España son del siglo XIX. Véamos algunos de ellos. Los dos primeros consisten en anuncios del *Diario de Madrid* del año 1810.

*...El maestro de coches que vive en la casa parador del Sol, calle de Atocha, vende con mucha equidad un coche remontado y charolado de nuevo, mui del dia...*²⁷⁸⁰

*...En casa del maestro de coches de la calle de Atocha, junto á los Desamparados, se vende una carretela remontada y charolada de nuevo, que puede servir para la corte y para viajar, y tambien se dará razon de un coche á la francesa, remontado y charolado de nuevo...*²⁷⁸¹

Seguidamente transcribimos varias citas del mismo siglo extraídas del material de archivo. La primera de ellas consiste en una cuenta de 1836, emitida por Agustín Boscasa para la Real Casa, por el relacado de la caja y el juego de un coche perteneciente a Fernando VII:

*...Obra del pintor. Por pintar el Coche rebajando caxa y juego preparandole con Aparejo para cargarle de color y barniz, todo pulimentado, fageado y fileteado, y después todo charolado...*²⁷⁸²

La referencia que se expone a continuación consiste en una factura presentada por Jerónimo Álvaro y Julián Gállego en 1814, por una serie de labores realizadas en las Reales Caballerizas. En ella se describe el relacado de la caja de un carruaje de color morado en la parte inferior y negro en la superior, utilizándose para esta última operación la palabra charol en referencia al soporte de piel lacada. También se alude en ella al relacado del pesebrón y del juego, negro y rojo respectivamente:

*...En el coche Berde Sandia, se rebajaron los tableras y se dieron de Morado de medio abajo y de medio arriba (sic) de negro de Charol...el pesebron de negro, el Juego se dio de Encarnado...*²⁷⁸³

²⁷⁷⁸ Recordemos que estas pinturas solían realizarse por artistas cotizados, por lo que resultaba muy costoso tener que volver a ejecutarlas. Véase Maire, L., (2005), p. 405.

²⁷⁷⁹ AGP. Reinados. Felipe V. Leg. 379³. (*Memoria de la hobra que Yo Juan de Vargas Dorador de Mate de la real cavalleriza del rey nro^{so} tengo echa en la Verlina que se a echo nueva para la Servidumbre de la Sra Prinzeza en este año*).

²⁷⁸⁰ *Diario de Madrid*, 23 de Marzo de 1810.

²⁷⁸¹ *Diario de Madrid*, 19 de Mayo de 1810.

²⁷⁸² AGP. AG. Caja. 5469.

²⁷⁸³ AGP. AG. Reales Caballerizas. Leg. 6007.

También es significativo el contenido de la factura que emite el maestro de coches Tomás Lamarca en 1859, por la reparación llevada a cabo en su taller de coches. La cita se refiere al relacado de la caja de azul y del juego en color bermellón. También alude al plumeado de color azul de las tallas y al empleo de un barniz de características especiales:

*...Se ha rebajado del color viejo la caja y juego, se han pintado de nuevo la caja de azul y el juego de bermellón fino...se ha fileteado de azul plumeado del mismo color toda su talla y se ha barnizado de fino la carretela en general con barniz ingles...*²⁷⁸⁴

A continuación transcribimos una última anotación de 1837, presentada por Jose Tocón, que se refiere al relacado de la caja y del juego de otro carruaje de la Real Caballeriza:

*...Cuenta documentada que yo José Tocon, Maestro de Pintor y charolista en esta Corte presento de la obra que he ejecutado en un carruaje de la Real Caballeriza...Por apomazar caja y juego recorrerlo de color fajas y filetes y barnizarlo en general con sus dos juegos de ruedas...*²⁷⁸⁵

Tampoco faltan menciones en la bibliografía a la reparación de carruajes en España, estas se refieren principalmente al siglo XIX. Así Galán afirma que, cuando Fernando VII (1808-1833) ocupó por segunda vez el trono en 1814, ordenó que se reunieran y repararan los coches que habían sobrevivido al viaje de la corte a Francia, en general en muy mal estado²⁷⁸⁶.

Conviene señalar que, en las alusiones a operaciones de relacado, a menudo se recurre erróneamente al verbo pintar y a los derivados del mismo. Así, Isabel Turmo al referirse a la intervención en una berlina de gala denomina "coche de tableros dorados" de finales del siglo XVIII de la Casa Real, indica que fue reparada entre 1875 y 1877 por Tomás Lamarca, eliminándose la 'pintura antigua' y volviéndose a 'pintar' de colores diferentes a los primitivos que ya no se estilaban²⁷⁸⁷. Desconocemos la tonalidad primitiva de este carruaje al que se le ha atribuido un posible origen mexicano²⁷⁸⁸.

²⁷⁸⁴ AGP. AG. Leg. 5245. Exp. 3-8. Según Lucio Marie, existía un barniz inglés de copal de excelente calidad que en ocasiones era utilizado en España por los maestros de coches. Sin embargo era frecuente que estos incurrieran en el siguiente engaño: lo mencionaban en sus informes y facturas, a pesar de que este barniz era sustituido por aceite de linaza. Esta última sustancia aportaba un aspecto muy bello a la superficie nada más aplicarse. Sin embargo con el paso del tiempo la volvía mate, con lo que se imponía la necesidad de volver a restaurar el carruaje, beneficiando económicamente a los artífices que así actuaban. (Información oral aportada por Lucio Marie. Mayo de 2006).

²⁷⁸⁵ AGP. AG. Leg. 5245. Exp. 3-8.

²⁷⁸⁶ Galán Domingo, E., (2005), p. 246. Según Turmo, el procedimiento era el siguiente: en Caballerizas se redactaba un mensaje de las labores que se debían de realizar y de ese informe se entregaban unas copias a los maestros de coches, quienes elaboraban sus respectivos presupuestos. Turmo, I., (1969), p. 20.

²⁷⁸⁷ Turmo, I., (1969), pp. 20, 38, 39.

²⁷⁸⁸ Galán Domingo, E., (2001), p. 231. Sánchez, R., (1967). Turmo, I., (1969), pp. 20, 39. Soler, L., Historia del coche, Cigueña, Madrid, (1952), p. 94.

Por su parte, ciertos autores apuntan a que el mencionado "coche de la corona ducal"²⁷⁸⁹, perteneciente a Carlos IV²⁷⁹⁰, sufrió numerosas "restauraciones" sucesivas a su construcción. Al parecer, la caja primero fue de color castaño, después azul y finalmente negra²⁷⁹¹.

En otro orden de cosas, para Turmo la caja de la berlina de gala de la "corona real", que fue construida en 1832 por Julian González, en origen "color castaño", fue posteriormente coloreada de negro²⁷⁹².

Otro ejemplo de carruaje que al parecer sufrió sucesivos relacados fue el citado "coche de cifras"²⁷⁹³, así denominado por el anagrama con las iniciales de Carlos IV y de su esposa Luisa María Teresa pintado por el pintor adornista Dionisio Calzada. En la actualidad la caja de este carruaje es de color negro. Pero según Morales y Marín, a inicios del siglo XIX, dicho elemento era de fondo dorado²⁷⁹⁴. Para Turmo, en 1839 adoptaba una tonalidad lila, después pasó a ser color aceituna y finalmente se lacó de negro²⁷⁹⁵.

También podemos traer aquí a colación la reparación y probable relacado de un carruaje, según Turmo estadounidense, localizado en la actualidad en las Caballerizas Reales. A ello se refiere esta historiadora con las siguientes palabras:

*...primitivamente estuvo tapizado de paño verde oscuro y podía admirarse la calidad de la madera que es palosanto, pero en 1858 se pintó la caja de color negro con adornos dorados, el juego encarnado...*²⁷⁹⁶

Entre las prácticas efectuadas en el ámbito de los carruajes se encontraba la realización de vehículos *ex novo*, aprovechando elementos de otros en desuso. Los anuncios de la venta de este tipo de piezas no faltan en la prensa de la época:

*...En la cochera que está junto a la fonda de Malta, calle de Alcalá, se vende...tableros de charol...todo perteneciente al oficio de hacer coches...*²⁷⁹⁷

Este apartado sobre las reparaciones de carruajes finaliza con un escaso número de ejemplos aportados, pues son numerosas las intervenciones que se citan en el apéndice II de esta tesis.

²⁷⁸⁹ Turmo, I., (1969), p. 40. Sánchez, R., (1967), p. 30. N° Inv PN: 10008006 Véase cap. IV de esta tesis.

²⁷⁹⁰ Turmo, I., (1969), p. 40. Sánchez, R., (1967), p. 30.

²⁷⁹¹ Turmo, I., (1969), p. 40. Véase Rodrigo Zarzosa, C., (1991), p. 111.

²⁷⁹² Turmo, I., (1969), p. 53. Soler, L., (1957), p. 94. N° Inv PN: 10008011.

²⁷⁹³ N° Inv PN:10008005.

²⁷⁹⁴ Morales y Marín, J. L., (1994), p. 299.

²⁷⁹⁵ Turmo, I., (1969), p. 49.

²⁷⁹⁶ Turmo, I., (1969), p. 55.

²⁷⁹⁷ *Diario de Madrid*, 6 de Abril de 1791.

3. 3. Instrumentos musicales

Al igual que sucedía en el resto de Europa, con frecuencia los instrumentos musicales españoles se encontraban lacados respondiendo a finalidades estéticas. Deseamos expresar que este estudio constituye una aportación limitada, en ningún caso concluyente, ya que es necesario seguir profundizando en torno a este asunto, al hilo del desarrollo de la investigación acerca de los instrumentos musicales antiguos en general.

En la actualidad se está avanzando con celeridad sobre este último argumento gracias a la aportación de diferentes estudiosos del campo de la musicología, quienes consideran que el hecho de que subsistan escasos instrumentos antiguos, impide establecer conclusiones absolutamente certeras, así como resolver las numerosas incógnitas que aún quedan en el aire²⁷⁹⁸. Si esto sucede en relación a las características generales de los instrumentos, imaginemos como se complican las cosas cuando nos disponemos a estudiar un aspecto tan parcial de los mismos, como es el caso que nos ocupa.

Queremos señalar que no se ha conseguido obtener información fiable sobre instrumentos lacados españoles anteriores al siglo XVIII. No obstante, esto no significa que no hubieran existido, al igual que en otros países europeos. Además, es probable que la abundancia de instrumentos orientales en las colecciones reales españolas²⁷⁹⁹, influyera en la confección de piezas de laca autóctona.

Para el estudio de este grupo de objetos se ha recurrido a las herramientas indicadas para la investigación de la laca en general. En cuanto a las fuentes primarias destacamos prioritariamente los inventarios de la nobleza y de la monarquía española de los siglos XVII, XVIII y XIX. Como para las demás tipologías examinadas, la consulta del material de hemeroteca y en concreto de la prensa española ha permitido obtener cierta información al respecto, principalmente en anuncios de compra - venta, pérdidas, etc.:

En cuanto a la bibliografía, las alusiones a los procedimientos técnicos son escasos y cuando existen no siempre son fáciles de interpretar. Como en el caso de los carruajes, ha sido necesario recurrir a textos extranjeros, con el fin de de obtener datos indirectos que pudiera ampliar y aclarar aquellos aportados por los autores españoles. Entre los escritos sobre instrumentos musicales antiguos españoles destacamos los de Beryl Kenyon de Pascual, una de las máximas autoridades en este campo. Su intensa labor de investigación en torno a la búsqueda de referencias en la prensa española del siglo XVIII nos ha servido de inestimable guía para el desarrollo de nuestro trabajo. A esta historiadora también hemos recurrido para consultas directas sobre asuntos concretos. En este sentido han sido asimismo válidas las opiniones del guitarrero madrileño Marcelino López Nieto y de Joan Pellisa, conservador del Museu de la música de Barcelona.

El número de instrumentos localizados en España es limitado, pero los estudios directos han sido más sencillos de llevar a cabo en estas piezas que en el caso de los vehículos.

²⁷⁹⁸Pollens, S., *The early pianoforte*. Cambridge University Press, Cambridge, (1995), p. 121. (Información oral aportada por Beryl Kenyon de Pascual. Marzo de 2009).

²⁷⁹⁹ Véase cap. III de esta tesis.

Además, a diferencia de lo que sucedía con las demás tipologías tratadas, no es raro encontrar en ellos un importante dato para su autenticación: la firma del autor.

La laca se aplicaba tanto a instrumentos con soporte de madera como de metal, este es el caso de los instrumentos de viento. Como veremos, la decoración de *arte povera*, era muy frecuente, sobre todo en salterios y claves²⁸⁰⁰.

3.3.1. Cordófonos

Los instrumentos de cuerda han ocupado un importante lugar en la Península Ibérica desde épocas tempranas, un hecho del que dan fe las fuentes documentales y gráficas²⁸⁰¹. Aquellos que con mayor frecuencia venían charolados eran los salterios, claves, clavicordios, pianos y arpas.

3.3.1.1 Salterios o cítaras de tabla

Como ya se ha dicho, el salterio es un instrumento de cuerda pulsada o punteada que, en España, al igual que en Italia se toca pulsándola con plectro, en lugar de con varillas o martillos como en otros países europeos. De origen medieval, su empleo se difunde ampliamente en el siglo XVIII, época a la que pertenecen los salterios de los que nos ocuparemos a continuación²⁸⁰².

Los salterios españoles eran objetos fundamentalmente domésticos. Se asemejan notablemente a los italianos y si no llevan la firma de su artífice, resulta difícil determinar su nacionalidad ya que, en nuestro país no faltaban los salterios italianos De forma trapezoidal, su número de cuerdas oscila más o menos entre los veintitres y los treinta órdenes²⁸⁰³, entre dos y siete cuerdas cada uno de ellos²⁸⁰⁴. Al igual que los del país transalpino, por lo general contaban con patas en forma de disco o bola²⁸⁰⁵ y solían

²⁸⁰⁰ También se decoraban así los instrumentos pintados.

²⁸⁰¹ Beurmann, A. E., "Iberian discoveries: six Spanish 17th century harpishords". *Early Music*, (1999). Vol. 27, nº 2, p. 183.

²⁸⁰² Cristina Bordas afirma que no existen salterios españoles anteriores a estas fechas. Bordas, C., *Instrumentos musicales históricos en colecciones españolas. Museos de Titularidad Estatal no dependientes del Ministerio de Educación y Cultura*. Patrimonio Nacional / Comunidad de Madrid/ Ayuntamiento de Madrid. Centro de Documentación de Música y Danza- INAEM / ICCMU, (2001). Vol. 2, pp. 14, 15. Según Kenyon de Pascual, a pesar de que el salterio era un instrumento más bien popular y de aficionados, su empleo estuvo muy extendido en España durante el siglo XVIII y llegó a infiltrarse en la música culta. Kenyon de Pascual, B., (1985), pp. 303, 304.

²⁸⁰³ Kenyon de Pascual, B., (1985), pp. 311, 312. (Información oral aportada por Jordi Pellisa. Mayo, 2008).

²⁸⁰⁴ Kenyon de Pascual, B., (1985), p. 306.

²⁸⁰⁵ Kenyon de Pascual, B., (1985), p. 312. No obstante, nosotros no hemos encontrado ninguno que aún las conserve.

apoyar sobre soportes o mesas a juego²⁸⁰⁶. Estos elementos se mencionan con frecuencia en los anuncios de prensa. Y, aunque los instrumentos que se han localizado en nuestro país carecen de soporte, en el Musik & Teatermuseet de Estocolmo se encuentra uno de escuela castellana que aún lo mantiene²⁸⁰⁷.

También era habitual que se protegieran con un estuche o caja, un dato que, en ocasiones se cita en la prensa. Varios salterios existentes en España conservan estos elementos²⁸⁰⁸, aunque no siempre son los originales²⁸⁰⁹. En ellos solía centrarse la mayor parte de la decoración²⁸¹⁰, evitando así comprometer el sonido del instrumento.

Estas piezas abundaban en Cataluña y Valencia²⁸¹¹. También existía una escuela madrileña (por extensión, castellana) de constructores de salterios a la que, se supone pertenecía un famoso artífice denominado Ginés Roca²⁸¹².

Aparte de la información que nos aportan los ejemplares conservados, existen suficientes noticias, procedentes fundamentalmente de la bibliografía y de la prensa, que nos permiten deducir que un elevado porcentaje de los salterios españoles se decoraban con laca y convivían con aquellos pintados²⁸¹³. Sin embargo, debido al lenguaje empleado en ambos tipos de fuente, a menudo no somos capaces de individuar la técnica empleada. Así por ejemplo Beryl Kenyon de Pascual emplea reiteradamente el término pintura en alusión a los revestimientos de laca²⁸¹⁴.

Por su parte, esta misma autora sugiere que, en ocasiones, la presencia del nombre charol en alusión a estas obras en la prensa podría referirse a las chinerías²⁸¹⁵. De hecho, este tipo de motivos era frecuente en los salterios²⁸¹⁶, a veces se encontraban torpemente

²⁸⁰⁶ Kenyon de Pascual, B., "The Spanish eighteenth - century salterio and some comments on its Italian counterpart". Separata de *Musique, images, instruments*, (1997), nº 3, p. 44. Vázquez, E., (2013), p. 6.

²⁸⁰⁷ Nº Inv: M 2097. <http://statensmusikverk.se/musikochteatermuseet/> (consulta de Diciembre de 2013). Vázquez, E., (2013), p. 6.

²⁸⁰⁸ Vázquez, E., (2013), p. 7.

²⁸⁰⁹ Kenyon de Pascual, B., (1985), pp. 312, 313.

²⁸¹⁰ Kenyon de Pascual, B., (1985), p. 312.

²⁸¹¹ En algunos de los anuncios de prensa localizados sobre salterios se especifica su origen valenciano, por lo que, como afirma Kenyon de Pascual, éstos debían gozar de cierto prestigio. Kenyon de Pascual, B., (1995), p. 52.

²⁸¹² Kenyon de Pascual, B., (1997), pp. 52, 53.

²⁸¹³ Kenyon de Pascual, B., (1985), p. 312.

²⁸¹⁴ En conservaciones con Kenyon de Pascual, esta historiadora reconoció no ser capaz de distinguir la laca de la pintura, lo cual es lógico ya que su extensa labor de investigación en el campo de los instrumentos musicales históricos españoles, se ha centrado en sus mecanismos de funcionamiento y no en la decoración. (Información oral. Abril, 2009).

²⁸¹⁵ Kenyon de Pascual, B., (1997), p. 47.

²⁸¹⁶ Kenyon de Pascual, B., (1985), p. 312. Kenyon de Pascual, B., (1997), pp. 47, 53.

ejecutados²⁸¹⁷, como los de los instrumentos que se custodian en el Museo del Traje de Madrid²⁸¹⁸. Asimismo son habituales los ornamentos vegetales de gusto occidental²⁸¹⁹, así como la decoración de *arte povera*²⁸²⁰, a menudo a base de figuras de músicos o bailarines²⁸²¹.

El rojo escarlata era un color frecuentemente empleado en los salterios lacados españoles²⁸²², así como el blanco, dos tonalidades muy comunes en los que aún se conservan en nuestro país²⁸²³.

A continuación, reproducimos una serie de citas referidas a salterios españoles charolados, extraídas de las secciones de anuncios de la prensa madrileña y valenciana del siglo XVIII, cuyo contenido permite corroborar la información aportada en las publicaciones de Kenyon de Pascual.

Empezaremos por transcribir aquellas menciones que proceden de los rotativos madrileños. En primer lugar las que se refieren a los salterios con el término charol o derivados del mismo, para pasar después a reproducir otras que se definen mediante el verbo pintar, pero que podrían tratarse asimismo de piezas charoladas:

*...En la calle de la Gorguera, esquina de la Cruz, n. 27 qto principal, se vende un salterio con caxa acharolada...*²⁸²⁴

...Se vende un Salterio de exquisita hechura, y de mucho gusto, con caxa correspondiente y dada de charol. Dará razon del sugeto la calcetera, que

²⁸¹⁷ Kenyon de Pascual considera que es posible que la decoración de los salterios españoles fuera realizada, tanto por profanos como por especialistas que la autora denomina pintores decorativos. También podía emplearse en ello el propio constructor del salterio. Kenyon de Pascual, B., (1997), pp. 47. 53.

²⁸¹⁸ N° Inv: 5399.

²⁸¹⁹ Kenyon de Pascual, B., (1985), p. 312.

²⁸²⁰ *Ibidem* nota anterior.

²⁸²¹ Kenyon de Pascual, B., (1997), p. 47. Kenyon de Pascual se refiere asimismo a una decoración típica de los salterios catalanes del siglo XVIII. Se trata de una marina con rocalla, motivo que también se da en la cerámica catalana de la época. Kenyon de Pascual, B., (1997), p. 47. Según el conservador Joan Pellisa, este tema asimismo característico de los salterios valencianos, semeja a los representados en las camas de Olot. (Información oral aportada por Joan Pellisa. Mayo de 2008). Uno de estos salterios se conservan en el Museo de la Vleeshuis de Amberes (Bélgica), (N° Inv: AV. 1967.001.007). No obstante, no tendremos en consideración este tipo de obras levantinas, ya que creemos que las escenas se encuentran pintadas y no lacadas. Sin embargo, sí nos referimos más adelante a un salterio conservado en Barcelona que presenta este tipo de decoración pintada en el frente de la caja. Ello se debe a que aquí la pintura se combina con la decoración lacada dispuesta en la parte interna de la tapa del estuche del salterio. Véase apéndice I de esta tesis.

²⁸²² Kenyon de Pascual, B., (1985), p. 312. Kenyon de Pascual, B., (1997), p. 47. Se trataba de una tonalidad muy empleada por el constructor de salterios castellano Ginés Roca, a quien más adelante nos referiremos. Kenyon de Pascual, B., (1997), p. 53.

²⁸²³ Véase apéndice I de esta tesis.

²⁸²⁴ *Diario de Madrid*, 19 de Mayo de 1795. Kenyon de Pascual, B., (1985), p. 321.

*ordinariamente trabaja frente a la casa del Señor Don Juan de la Serna, calle de Atocha...*²⁸²⁵

*...un salterio, con la caja y pie, dado de charol, y tiene su naveta para las cuerdas...*²⁸²⁶

*...En casa del maestro carpintero que vive en la calle de la Torrecilla del Leal, esquina á la del Olmo, casa num 1. se vende un salterio muy bueno para orquesta con su caxa acharolada, y con forro de bayeta, su templador de acero fino, y su cubierta de encerado...*²⁸²⁷

*...Quien quisiere comprar un salterio con su caxa y llaves, pintado de charol encarnado con flores doradas, y todo bien tratado, acuda a la calle de los Tudescos tienda de los relojeros alemanes, que se dará con toda equidad...*²⁸²⁸

*...un salterio muy primoroso y dado de charol...*²⁸²⁹

*...un salterio con su caja y llaves, pintado de charol encarnado con flores doradas y todo bien tratado...*²⁸³⁰

*...un salterio muy bueno para orquesta con su caja acharolada y con forro de bayeta, su templador de acero fino y su cubierta de encerado...*²⁸³¹

*...Un salterio de buenas voces con caxa cerrada bien pintada por dentro y por fuera, se vende en la calle de Sta María del Arco, junto al cuartel de Reales Guardias Walonas, n. 13 qto. 2º. interior...*²⁸³²

*...dos salterios con sus cajas pintadas de moda...*²⁸³³

*...En el puesto del Calcetero que está frente a los RR.PP. Capuchinos del Prado, junto a el arco del Espiritu Sto. se hallará de venta un Psalterio con 6 dedales de plata, pintada la caxa de charol encarnado...*²⁸³⁴

²⁸²⁵ *Diario Noticioso Universal*, 27 de Enero de 1759. Kenyon de Pascual, B., (1985), p. 316

²⁸²⁶ *Diario Noticioso Universal*, 29 de Noviembre de 1759. Este salterio contaba con un cajón, en su soporte para guardar las cuerdas de repuesto. Kenyon de Pascual, B., (1985), p. 316.

²⁸²⁷ *Diario curioso, erudito, económico y comercial*, 11 de Febrero de 1787.

²⁸²⁸ *Diario de Madrid*, 25 de Enero de 1793.. Kenyon de Pascual, B., (1985), p. 320.

²⁸²⁹ *Diario de Madrid*, 28 de Octubre de 1762.. Kenyon de Pascual, B., (1985), p. 318.

²⁸³⁰ *Diario de Madrid*, 25 de Enero de 1793. Kenyon de Pascual, B., (1985), p. 320.

²⁸³¹ *Diario de Madrid*, 11 de Febrero de 1787. Kenyon de Pascual, B., (1985), p. 318.

²⁸³² *Diario de Madrid*, 9 de Abril de 1788. Kenyon de Pascual, B., (1985), p. 317.

²⁸³³ *Diario de Madrid*, 25 de Mayo de 1761.. Kenyon de Pascual, B., (1985), p. 317.

²⁸³⁴ *Diario Noticioso*, 29 de Mayo de 1758.

...un salterio mediano, con su caja, pintado al óleo...²⁸³⁵

Por último recogemos una cita referida a un salterio, que podría ser lacado, con decoración de *arte povera*, dato que se extrae de la expresión *figuras sobrepuestas*:

...un salterio acomodado para cualquier señora, todo pintado con figuras sobrepuestas y su caja...²⁸³⁶

También hemos localizado en rotativos madrileños alusiones a constructores de salterios y en algunos casos incluso con sus nombres propios o apodos. Por ejemplo se ha encontrado reiteradamente el nombre de El Cura²⁸³⁷. No obstante, a través de las descripciones que se hacen de sus obras, no hemos logrado determinar si eran de laca o no. También se anuncian salterios atribuidos a Gines Roca, como el que presentamos a continuación, que podría encontrarse charolado ya que este artífice empleaba dicha técnica en sus obras:

...*Quien quisiere comprar un salterio corriente con su caja de madera, su autor Ginés Roca, de buenas voces se vende en la casa del Profesor de Latinidad y geografía que vive calle de Jacometrezo...*²⁸³⁸

Kenyon de Pascual ha establecido claramente los característicos de los salterios de Roca: Las paredes de las cajas de los mismos son de color escarlata²⁸³⁹. Además, es habitual encontrar en la tabla armónica un pájaro fénix rojo pintado, sujetando un lazo en el que se inscribe la fecha de realización del salterio y el nombre de su constructor²⁸⁴⁰. Por su parte, el borde de esta tabla de resonancia se decora con frecuencia mediante guirnalda de flores que también suelen aparecer alrededor de los oídos²⁸⁴¹. Finalmente, la forma de las cajas ejecutadas por este artífice también es característica: un trapecio o triángulo isósceles en el que los ángulos formados entre la base de la caja y la pared frontal son obtusos²⁸⁴².

²⁸³⁵ *Diario de Madrid*, 19 de Junio de 1760. Kenyon de Pascual, B., (1985), p. 317.

²⁸³⁶ *Diario de Madrid*, 13 de Agosto, de 1760. Kenyon de Pascual, B., (1985), p. 317.

²⁸³⁷ *Diario de Madrid*, 23 de Julio de 1793. *Diario de Madrid*, 21 de Septiembre de 1795. A este artífice se refiere Kenyon de Pascual. Kenyon de Pascual, B., (1997), p. 52.

²⁸³⁸ *Diario de Madrid*, 13 de Julio de 1796. Kenyon de Pascual, B., (1985), pp. 314, 321.

²⁸³⁹ Como veremos, nosotros hemos podido contemplar cuatro salterios con las paredes de la caja de color escarlata en Madrid: dos en el Museo Nacional de Artes Decorativas, uno en el Museo del Traje de Madrid y otro en la colección de Marcelino López Nieto.

²⁸⁴⁰ Kenyon de Pascual, B., (1997), p. 53.

²⁸⁴¹ Kenyon de Pascual, B., (1997), pp. 47, 53.

²⁸⁴² Kenyon de Pascual, B., (1997), p. 45, fig. c, p. 53.

Otros constructores de salterios mencionados en los anuncios de prensa, aunque no podemos afirmar por el momento si sus piezas eran lacadas o no, fueron Tomás Balladeros²⁸⁴³, Antonio Dies, el *celebre Hostaleret*, un artífice anónimo que vivía en la calle Hortaleza de Madrid o Nicolás Duclos, un luthier francés que incluía los salterios entre el conjunto de instrumentos que se ofrecía construir²⁸⁴⁴, a este último nos referiremos más adelante.

Transcribimos a continuación un anuncio de la prensa madrileña de dos salterios, probablemente de charol, en el que se cita al mencionado Balladeros:

*...dos salterios con sus cajas pintadas de moda, con buenas voces, asimismo una vihuela, un tiple y una sonora, todo nuevo, y hecho por mano de Tomás Balladeros...*²⁸⁴⁵

Son escasos los salterios españoles lacados que se conservan en la actualidad²⁸⁴⁶. Nosotros hemos localizado en España tan solo seis²⁸⁴⁷, los únicos que hemos tenido oportunidad de estudiar directamente y de comprobar que responden a esta técnica decorativa: dos en el Museo Nacional de Artes Decorativas²⁸⁴⁸ y el mismo número en el Museo del Traje de Madrid²⁸⁴⁹ y en la colección madrileña del guitarrero Marcelino López Nieto respectivamente.

Por su parte, en el Museu de la Música de Barcelona existe un estuche de un salterio catalán que se encuentra pintado en la parte externa y lacado en la interna con decoración de *lacca povera*²⁸⁵⁰. Cabe señalar que, en todos los salterios examinados, la zona lacada se suele localizar en los bordes de la tabla armónica, en las paredes externas del estuche y, en algunos casos, como éste, en la parte interna del mismo.

Los dos salterios del Museo Nacional de Artes Decorativas podrían ser de escuela castellana²⁸⁵¹. El primero de ellos, quizá obra de Ginés Roca, ya que reproduce algunos

²⁸⁴³ Kenyon de Pascual, B., (1985), p. 314.

²⁸⁴⁴ *Ibidem* nota anterior.

²⁸⁴⁵ *Diario Noticioso*, 25 de Mayo de 1761. Cfr. Kenyon de Pascual, B., (1997), p. 53.

²⁸⁴⁶ Kenyon de Pascual, B., (1997), p. 47.

²⁸⁴⁷ Kenyon de Pascual, aporta noticias de salterios españoles custodiados en distintas colecciones extranjeras, a los cuales hemos seguido el rastro. El único de ellos que presenta un recubrimiento de laca, aunque circunscrito exclusivamente a los bordes de la caja, es el que se conserva en el Musik & Teatermuseum de Estocolmo. Fue construido por Ginés Roca como lo demuestra la presencia de su firma junto a la fecha de ejecución del salterio -1734- dentro de un lazo que sujeta un ave fenix dibujado en la tabla armónica. Este salterio conserva su pie original. (Nº Inv: M2097)
<http://statensmusikverk.se/musikochteatermuseum/> (consulta de Diciembre de 2013)

²⁸⁴⁸ N^{os} Inv: 21781 y 21782.

²⁸⁴⁹ N^{os} Inv: 5399 y CE010430.

²⁸⁵⁰ N^o Inv: 486.

²⁸⁵¹ Kenyon de Pascual, B., (1997), p. 53.

de los rasgos propios de este artífice, como el colorido rojizo de las paredes de la caja, o su forma de trapecio²⁸⁵². Este instrumento conserva su estuche de fondo blanco con motivos verdes, cuya tapa presenta en la parte interna una decoración charolada de fondo azul con recortables de *arte povera*²⁸⁵³. En la tablal armónica del segundo salterio se combinan el color rojo y el verde. Este último instrumento, el cual conserva su estuche de tonalidad negruzca, podría corresponder a la escuela castellana, aunque no responde exactamente con las características de los salterios de Roca²⁸⁵⁴.

En cuanto a los salterios del Museo Nacional del Traje de Madrid, el primero de ellos carece de estuche y su tabla armónica adopta una tonalidad rojiza con chinerías en dorado. Una decoración que puede relacionarse con las características de la escuela castellana. No obstante, la configuración de la caja no se corresponde por completo con la de los ejemplares de Roca. El segundo salterio de este museo tampoco presenta la forma de trapecio característica de Roca. En él la decoración de las paredes de la caja son de laca blanca con guirnaldas verdes. Este instrumento conserva su estuche original revestido de papel pintado.

Con respecto a los dos salterios de colección particular mencionados, el primero de ellos presenta una decoración de *arte povera* y el segundo, cuya caja de laca roja, con chinerías doradas reproduce la típica forma de Gines Roca, se custodia en su estuche original de color verde.

Por último indicar que, dado el limitado número de instrumentos examinados, no nos es posible establecer más generalidades de las expresadas sobre las características de los salterios lacados españoles. Todos estos instrumentos se estudian en el apéndice I de esta tesis.

3.3.1.2 Claves, clavicordios y pianos

El clave, (también llamado clavicémbalo o clavecín) es un instrumento musical de cuerda pulsada y teclado cuyas cuerdas son punteadas o pellizcadas por picos de pluma que hacen el oficio de plectros, a diferencia del clavicordio, en el que éstas son golpeadas por macillos, lo que le convierte en un instrumento de cuerda percutida, como el piano. Tanto el clave como el clavicordio son antecedentes de este último aunque no desaparecen por completo con él²⁸⁵⁵. Por su parte, no era infrecuente que se utilizaran en el pasado los nombres clave, clavicordio y clavicémbalo como sinónimos²⁸⁵⁶. Otras veces clave de pluma servía para designar al clave y clave de martillo o de piano para aludir al clavicordio²⁸⁵⁷.

²⁸⁵² *Ibidem* nota anterior

²⁸⁵³ Véase apéndice I de esta tesis.

²⁸⁵⁴ *Ibidem* nota anterior

²⁸⁵⁵ El piano, un instrumento con el que se conseguían producir sonidos fuertes y débiles, de ahí su nombre *piano-forte*, fue inventado por el italiano Cristofori a principios del siglo XVIII.

²⁸⁵⁶ Según Kenyon de Pascual, la palabra clavicordio se emplea en la primera mitad de siglo XVIII, viéndose reemplazada después por el término clave. Kenyon de Pascual, B., (1982 b), pp. 66, 67. Kenyon de Pascual, B., y Nobbs, Ch., (1997), p. 850.

²⁸⁵⁷ Kenyon de Pascual, B., “Ventas de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII”. *Revista de Musicología*, (1982 a). Vol. 5, nº 2, p. 67.

En España, al igual que en el resto de Europa, estos instrumentos eran notablemente valorados por nobles y monarcas, quienes no solo aspiraban a poseerlos por cuestiones de placer y prestigio, sino que también los tocaban. Muestra de ello es la abundante presencia de los mismos en los inventarios de dichos estamentos sociales, principalmente a partir del siglo XVIII²⁸⁵⁸.

Los claves, clavicordios y pianos españoles se inspiraron fundamentalmente en aquellos importados de Italia, Flandes²⁸⁵⁹ y Alemania²⁸⁶⁰. O también en los que se confeccionaban aquí por parte de artífices extranjeros. La elaboración de claves y clavicordios en nuestro país se remonta al siglo XVI. Sin embargo, solo contamos con información certera de aquellos lacados a partir del siglo XVIII²⁸⁶¹. De ahí que en el presente estudio nos centremos en este periodo, momento de esplendor de dichos instrumentos en Europa.

Sabemos de la existencia de famosos constructores de este tipo de cordófonos en España, concretamente en Sevilla²⁸⁶² y Valladolid²⁸⁶³ durante el siglo XVIII. Gracias a

²⁸⁵⁸ Por ejemplo, Bárbara de Braganza poseía varios claves que aparecen reseñados en el inventario de sus bienes redactado tras su muerte en 1758, no obstante ninguno de ellos era de laca.

²⁸⁵⁹ En los clavicémbalos italianos de los siglos XV, XVI y XVII, era muy frecuente el uso de la taracea de ébano y marfil, principalmente en la zona del teclado, mientras que en los de Flandes se solía adherir papel impreso a la superficie con dibujos que a veces imitaban la taracea italiana.

²⁸⁶⁰ Véase Kenyon de Pascual, B., "Clavicordios and clavichords in 16 th century. Spain". *Early Music*, (1992), Vol. 20, nº 4, p. 617. Beurmann, A., (1999). Vol. 27, nº 2, p. 184.

²⁸⁶¹ Tanto Kenyon de Pascual como Beurmann, se refieren de este tipo de instrumentos de cuerda españoles de los siglos XVI y XVII, aunque sin aludir a la técnica empleada en ellos. Véase Kenyon de Pascual, B., "Clavicordios and clavichords in 16 th century. Spain". *Early Music*, (1992). Vol. 20, nº 4, también Beurmann, A., (1999), pp. 183-208. En particular Kenyon de Pascual menciona un clavicordio que aparece en el inventario de 1595 del archiduque Alberto, sobrino de Felipe II. Según la descripción que se hace de él, bien podría ser de laca: *...otro gran clavicordio 2 varas de longitud, dorado y pintado de negro en el exterior, decorado por su parte interna con motivos dorados en relieve y negro...* Kenyon de Pascual, B., (1992), p. 612. A pesar de lo expresado, Koster asegura en 2007 que no se conocen claves españoles auténticos anteriores al siglo XVIII. Koster, J., "Towards an optimal instrument: Domenico Scarlatti and the new wave of Iberian harpishord making." *Early Music*, (2007), Vol. 35, nº 4, p. 10. En Europa los claves y clavicordios lacados hacen su aparición desde el siglo XVI.

²⁸⁶² En esta ciudad existía una importante escuela de constructores de claves y pianos durante el siglo XVIII. Este hecho coincidió con la estancia de Isabel de Farnesio y Felipe V en ella entre 1729 y 1733 y con la permanente presencia de los compositores José y Manuel Blasco de Nebra y Joaquín Montero, quienes impulsaron la construcción y el empleo de estos instrumentos. Entre dichos constructores estaría Francisco Pérez Mirabal, a quien nos referiremos después y su discípulo Juan de Mármol. Esta escuela comprendía por lo menos dos talleres distintos: el de Mirabal y otro sin identificar. Kenyon de Pascual, B., "Sevilla. Un importante centro español de construcción de claves y pianos medievales del siglo XVIII". *Revista de musicología*. (1997), Vol. 20, nº 2, p. 850. Kenyon de Pascual, B., "Seville: an Important Spanish Centre of Keyboard Instrument Construction in the Mid-Eighteen Century". *Conference on musical instruments*. Universidad de Edimburgo / The Galpin Society, (1999), p. 1. Kenyon de Pascual, B., y Nobbs, Ch., (1997), p. 852. Arana de Varflora, F., *Hijos de Sevilla. Ilustres en santidad, letras, armas, artes ó dignidad. Dalos al publico. Colocados por orden alfabético*. En la Imprenta de Vázquez e Hidalgo, (1791), nº. 1, p. 115.

²⁸⁶³ Koster, J., (2007), p. 19.

los ejemplares localizados, se constata que la cola de los de la escuela sevillana (y por extensión andaluza) suele adoptar forma de doble curva²⁸⁶⁴, como los alemanes. Por su parte, en los vallisoletanos (por extensión castellanos) su cola acaba en ángulo recto, al igual que los flamencos o italianos²⁸⁶⁵. No obstante, tal y como afirma Pollens, la escasa supervivencia de ejemplares españoles impide determinar con seguridad cuales son los aspectos generales de estas obras²⁸⁶⁶. De ahí que por el momento tampoco podamos pronunciarnos sobre las principales características de sus revestimientos lacados.

Las noticias, tanto documentales como bibliográficas, obtenidas sobre claves, clavicordios y pianos de laca del siglo XVIII, son someras. Y cabe precisar que, si bien en los últimos años han proliferado las publicaciones sobre tales instrumentos españoles en general, en ellas al igual que sucede en las fuentes primarias no suele aludirse a la técnica decorativa objeto de nuestro estudio y cuando se hace es frecuente que nos topemos con los problemas de nomenclatura habituales.

Como en todo objeto lacado, entre los motivos preferidos para decorar estos instrumentos, se encontraban los chinescos. Este estilo se manifiesta por ejemplo en el clave que, al parecer imitaba la porcelana, reseñado, según Casto Castellanos, en el inventario del marqués de la Ensenada de 1754²⁸⁶⁷. A las chinerías se unía el gusto por la aplicación de grabados en la superficie de los objetos, según la técnica del *arte povera*.

Reflejaremos a continuación la información obtenida sobre estos cordófonos lacados españoles, si bien, en algunos casos, no existe certeza absoluta de dicha nacionalidad. En primer lugar transcribiremos algunas referencias extraídas del material de archivo y de la prensa española. Después aludiremos a una serie de objetos conservados en la actualidad en distintas colecciones y a otros de paradero desconocido. Incluimos excepcionalmente, en este último apartado, tanto los que se encuentran en suelo español como aquellos atesorados fuera de nuestras fronteras, con el fin de ampliar la información acerca de un conjunto de instrumentos que constituyeron en su día un rico patrimonio cultural, en la actualidad escasamente conocido.

La noticia que se aporta a continuación alude a la elaboración de un soporte de laca para un clavicordio, perteneciente a la reina María Luisa Gabriela de Saboya, por parte del lacador Baltasar de Ganbazo²⁸⁶⁸. Se trata de una cuenta del tres de Agosto de 1702, presentada a la Casa Real por el aposentador de la reina:

*...Digo Yo Baltasar de Ganbazo que de ôrden del Aposent^A de la Reyna nrâ s^{ra} Dⁿ Gabriel de Silva he hecho Un pie fingido de charol Para el Clavicordio de Su Mag^d...*²⁸⁶⁹

²⁸⁶⁴ Kenyon de Pascual, B., (1997), p. 851. Koster, J., (2007), p. 10.

²⁸⁶⁵ Kenyon de Pascual, B., (1987). Vol. 15, nº 4, p. 505.

²⁸⁶⁶ Pollens, S., (1995), p. 121.

²⁸⁶⁷ Castellanos, C., (1992), p. 56.

²⁸⁶⁸ Su nombre se encuentra recogido en el apéndice II de esta tesis.

²⁸⁶⁹ AGP. Reinados. Felipe V. Leg. 38. Exp. 1.

La siguiente anotación de unos años más tarde, en concreto de 1716, se encuentra presente en un inventario de los bienes que quedaron tras la muerte de don Diego Xarava²⁸⁷⁰, organista mayor de la Capilla de su Majestad:

*...Mas una espineta [clavicordio] de una horden y Un teclado que tiene por la frente Vara y dos terzias de ancho y dos terzias de fondo con el teclado que sale afuera robadas las esquinas por la parte de átras ymitado al charol negro con su pie de nueve Columnas Salomonicas y adornos de talla Calados arriva y abajo manzanillas y molduras doradas Correspondientes a la espineta con su Zerradura y goznes de Yerro dorado...*²⁸⁷¹

Las siguientes citas, se incluyen en un listado del año 1769 de los bienes embargados a don Juan Ruliere, director de las Reales Fábricas de Talavera:

*...Un Clavicordio dado de varniz azul con algunos sobre puertos su cerradura y sin llave...*²⁸⁷²

*...Un clavicordio dado de varniz con algunos sobre puertos su cerradura y llave...*²⁸⁷³

*...Un clavicordio de Barniz azul con algunos Sobrepuestos Sin cerraduras y sin llave...*²⁸⁷⁴

Por su parte, del inventario de Carlos III, redactado en 1789, se extrae el siguiente apunte:

*...Un Clabe de charol blanco, flores y pajaros, y el interior encarnado con teclado de Concha, embutido de nacar y oro...*²⁸⁷⁵

En cuanto a la información aportada por la prensa española, son numerosos los anuncios de la venta de estos instrumentos, en los que incluso en algunos casos se mencionan sus artífices. No obstante suelen ser poco explícitos en lo que a la decoración de los mismos se refiere. Destacaremos a continuación algunas de las menciones más relevantes localizadas:

²⁸⁷⁰ Este organista poseía otros clavicordios extranjeros, probablemente lacados.

²⁸⁷¹ AHPM. Prot. 11575. Fol. 36 vº.

²⁸⁷² ARCHV. PL. Civiles. Alonso Rodríguez (OLV). Caja 0878. 0001. Fol. 7.

²⁸⁷³ ARCHV. PL. Civiles. Alonso Rodríguez (OLV). Caja 0878. 0001. Fol. 8.

²⁸⁷⁴ ARCHV. PL. Civiles. Alonso Rodríguez (OLV). Caja 0878. 0001. Fol. 82.

²⁸⁷⁵ Fernández Miranda, F., (1989). Vol. 2, nº 3.577, p. 352. García Fernández se refiere a un clave idéntico a éste que, en su opinión perteneció a Isabel de Farnesio. García Fernández, M. S., (2003), p. 344, nota 5. Pudiera tratarse del mismo instrumento heredado por el monarca de su madre.

*...El que quiera comprar un clave grande, de buen autor, charolado con figuras doradas...*²⁸⁷⁶

*...El Evanista que vive en la calle de los Peligros, esquina a la de los Jardines, vende...un clavicordio dado de charol encarnado...*²⁸⁷⁷

*...Se vende un clavicordio, bien tratado con tres teclados, pintado por fuera de charol...*²⁸⁷⁸

Por otro lado, también se han hallado en la prensa alusiones a estos instrumentos descritos como pintados que podrían ser lacados. Veamos un ejemplo al respecto:

*...Quien quiera comprar un clave con buenas voces, pintado, acuda a la calle angesta de S Bernardo n. 5 qto. principal, que se dará con equidad...*²⁸⁷⁹

A finales del siglo XVIII se introduce en España el gusto por las superficies de tono oscuro, muy barnizadas y libres de decoración de los pianos ingleses²⁸⁸⁰. A esta nueva tendencia podría referirse quizá la expresión *ornato serio a la inglesa* del siguiente anuncio:

*...Un aficionado a la musica propone a los constructores de fortepianos de esta Corte, con el fin de fomentar este ramo en ella, 600 rs. de vn.en premio al que construyendo uno regular, cuyo valor no pase de 40 doblones, se abentaje a los demás en excelencia de voces, bello trabajo, con ornato serio a la inglesa...*²⁸⁸¹

Finalmente, traemos aquí a colación ciertas noticias de interés, obtenidas a través de consultas bibliográficas, sobre las características, trayectoria histórica y destino final de algunos claves, clavicordios y pianos españoles del siglo XVIII decorados con la técnica objeto de nuestro estudio.

²⁸⁷⁶ *Diario de Madrid*, 29 de Diciembre de 1788. Cfr. Kenyon de Pascual, B., (1982 a), p. 72, p. 81, nota 53.

²⁸⁷⁷ *Diario Noticioso Universal*, 4 de Enero de 1760. Cfr. Kenyon de Pascual, B., (1982 a), pp. 72, 80.

²⁸⁷⁸ *Diario Noticioso Universal*, 1 de Agosto de 1761. Cfr. Kenyon de Pascual, B., (1982 a), pp. 68, 80.

²⁸⁷⁹ *Diario de Madrid*, 31 de Agosto de 1795.

²⁸⁸⁰ Kenyon de Pascual, B., (1982 a), p. 75. Durante los primeros treinta años del siglo XIX, proliferaron por toda España, pero principalmente en Madrid, los talleres de constructores de pianos que trabajaban para la corte, como el de Francisco Florez o Francisco Fernández. No obstante, desconocemos si por entonces, en algunos casos, estos instrumentos se seguían decorando con laca, al estilo de los del XVIII. En la prensa madrileña existen anuncios de los primeros años de la centuria acerca de la venta de pianos por parte del primer artífice mencionado, pero en ellos no se alude a su decoración. Y son varios los instrumentos de Florez que se conservan en la actualidad en nuestro país, pero que sepamos, ninguno de ellos presenta revestimientos lacados. Véase Benavides, A., *The piano in Spain, from its introduction until Joaquín Turina*. Bassus Ediciones musicales. Madrid, (2010), p. 16.

²⁸⁸¹ *Diario de Madrid*, 24 de Noviembre de 1790.

En primer orden de cosas hay que señalar que todavía conservamos varios claves contruidos por un famoso constructor de claves vallisoletano denominado Andrés Fernández Santos²⁸⁸², como el que perteneció en origen a la familia Wakoning de Bilbao que en 2002 formaba parte de la colección italiana Giuliani²⁸⁸³. Este instrumento fue realizado en 1728, tal y como figura en una inscripción presente en el mismo: *Demano de Andres Fernandez Santos/en Valladolid Julio 23 y 1728*²⁸⁸⁴. La laca de este instrumento es de color rojo con motivos dorados, su cola, al igual que la de los claves italianos y flamencos, adopta forma de ángulo recto²⁸⁸⁵ y, a ambos lados del teclado, se disponen unos elementos de madera recortada que hemos visto en otros claves supuestamente españoles y que algunos autores denominan molduras castellanas.

Un segundo clave que podría ser asimismo de Fernández Santos, aunque por el momento se considera anónimo²⁸⁸⁶, debido a que no figura en él inscripción alguna acerca de su autoría, es el de laca roja con chinerías doradas y coloreadas que se custodia en el Museu de la Música de Barcelona²⁸⁸⁷. Podría proceder de Madrid o de Valladolid y fue construido a caballo entre el siglo XVII y el XVIII²⁸⁸⁸. A semeja al de la colección Giuliani y su laca, aunque no es original, denota al igual que el anterior, una influencia clara del *japanning*, tanto en el colorido, como en los motivos representados. A juzgar por la información proporcionada por el museo, su tabla armónica, con una rosa presente en ella y el teclado con molduras laterales castellanas, procede de un

²⁸⁸² Kenyon de Pascual, B., “Two features of early spanish keyboard instruments”. *The Galpin Society Journal*, (1991). Vol. 44, p. 95. Según Pollens, este artífice desarrolló una intensa actividad laboral como constructor de claves entre 1728 y 1754. Pollens, S., (1995), p. 120. En opinión del conservador del Museu de la Música de Barcelona, Joseph Pellisa, Fernández Santos desarrolló una intensa actividad profesional en Madrid. (Información oral aportada por Joan Pellisa. Enero de 2008).

²⁸⁸³ Colección Fernanda Giuliani di Michelle, Milán. Kenyon de Pascual, B., y Marijúan, R., “A newly-discovered harpsichord from a Spanish convent”. *The Galpin Society Journal*, (2002), nº 55, p. 43.

²⁸⁸⁴ Granziera, F., “El Clave de Andrés Fernández Santos: una restauración problemática” en AAVV., *Claves y pianos españoles: Interpretación y repertorio hasta 1830*. Actas del I y II Symposium Internacional “Diego Fernández” de música de tecla española. Instituto de estudios almerienses. Vera / Mojacar, (2003), pp. 123-126.

²⁸⁸⁵ Este objeto fue reparado por José Ivars Meroño en 1927 en Madrid. Kenyon de Pascual, B., (1991), p. 95. AAVV., *Claves y pianos españoles: Interpretación y repertorio hasta 1830*: Actas del I y II Symposium Internacional “Diego Fernández” de música de tecla española. Instituto de estudios almerienses. Vera / Mojacar, (2003), p. 20. También sufrió una intervención poco antes del año 2000. En ella, las patas troncocónicas del instrumento que se aprecian en la foto publicada por Kenyon de Pascual en 1991, fueron sustituidas por las torneadas que vemos en la imagen que aparece en el catálogo mencionado. AAVV., *Claves y pianos españoles...*, (2003), p. 21. Kenyon de Pascual, B., (1991), fig 14. No obstante, su restaurador, Fernando Granziera, no se refiere a esta cuestión en el artículo que escribe en esta misma publicación. Granziera, F., (2003), pp. 119-126.

²⁸⁸⁶ AAVV., *Claves y pianos españoles...*, (2003), p. 34, fig. 7.

²⁸⁸⁷ Nº Inv: 1495.

²⁸⁸⁸ Véase AAVV., *Claves y pianos españoles...*, (2003), p. 34. Sin embargo, en la cartela del museo figura la fecha 1695-1705. Para Kenyon de Pascual es del siglo XVIII. (Información oral aportada por Kenyon de Pascual. Marzo de 2008).

órgano antiguo²⁸⁸⁹. Al parecer este clave fue adquirido, por parte del museo, en una tienda de antigüedades española²⁸⁹⁰.

Otro instrumento español charolado significativo se encuentra ahora en paradero desconocido, fue realizado en 1745 por el insigne artífice de la ciudad de Sevilla, Francisco Pérez Mirabal²⁸⁹¹. Se trata de un piano decorado con chinerías doradas que se dió a conocer por una foto en blanco y negro que publicaron Mildred Stapley y Arthur Byne en 1922. Lo describieron como un piano y afirmaron que llevaba la inscripción: *ME FECIT FRANCISCO PEREZ MIRABAL EN SEVILLA 1745*²⁸⁹².

Dichos autores aseguraban que en los años veinte del siglo XX el instrumento se encontraba en Sevilla, en el estudio del pintor costumbrista Gonzalo Bilbao (fallecido en 1938)²⁸⁹³. Y al parecer, éste lo cedió en un momento dado al Estado, de ahí pasó a una colección particular de Madrid²⁸⁹⁴.

A juzgar por la opinión emitida por Stapley y Byne de que la caja se mandó lacar en Oriente²⁸⁹⁵, ésta debía responder a un trabajo de lacado muy delicado. Boalch define el piano como un clave finamente lacado *á la chinoise*, ósea da por hecho que presenta laca occidental²⁸⁹⁶. Por nuestra parte, a la vista de la foto mencionada, la afirmación de Boalch, acerca de la técnica decorativa del instrumento nos parece más certera que la emitida por Stapley y Byne. No obstante hubiera sido necesario contemplar directamente la obra para suscribirla, lo que no ha sido posible, dado que no está localizable.

Francisco Pérez Mirabal (o Miraval) era un fabricante de claves de enorme reputación que desarrolló su actividad profesional en Sevilla. En un listado de 1791 sobre hombres ilustres sevillanos aparece su nombre como constructor de claves de plumas y pianos grandes a imitación de los que se hacían en Italia y Alemania²⁸⁹⁷, sin embargo este

²⁸⁸⁹ Información oral aportada por Jordi Pellisa. Mayo de 2008.

²⁸⁹⁰ Kenyon de Pascual, B., (1987), nota 10, p. 512,

²⁸⁹¹ Boalch, D., (1974), p. 114. Kenyon de Pascual, B., (1987), p. 503. Pollens, S., (1995), p. 114. AAVV., *Claves y pianos españoles...*, (2003), pp. 48, 49, 50, 51. Morales, L., "Constructores españoles de claves y clavicordios 1470-1832 " en AAVV., *Claves y pianos españoles: Interpretación y repertorio hasta 1830*. Actas del I y II Symposium Internacional "Diego Fernández" de música de tecla española. Instituto de estudios almerienses. Vera / Mojácar, (2003), pp. 233, 234. Tomás, P., "La llegada del piano a España". *Revista Scherzo Piano*, (2004), nº 2, p. 45. Koster, J., (2007), p. 19.

²⁸⁹² Byne, A., y Stapley, M., *Spanish interiors and Furniture*. William Helburn. Nueva York. (1922). Vol. 2, s/p, fig. 192.

²⁸⁹³ Byne, A., y Stapley, M., (1922), s/p, fig. 192. Cfr. Boalch, D., (1974), p. 114. Kenyon de Pascual, B., (1987), p. 503.

²⁸⁹⁴ Boalch, D., (1974), p. 114. AAVV., *Claves y pianos españoles...*, (2003), p. 48. Koster, J., (2007), p. 10.

²⁸⁹⁵ Byne, A., y Stapley, M., (1922), s/p, fig. 192. Kenyon de Pascual, B., (1987), p. 503.

²⁸⁹⁶ Boalch, D., (1974), p. 114.

²⁸⁹⁷ Arana de Varflora, F., (1791), nº. 1, p. 115.

artífice también fabricaba órganos²⁸⁹⁸. En el Libro de Cuentas de la Colegiata de Antequera de 1773, año en que se le encarga a este artesano un instrumento, viene calificado como el *artífice de la mayor satisfacción de clave en Sevilla*²⁸⁹⁹. Pero, a pesar de ello no existe evidencia de que se conocieran los trabajos de Mirabal en Madrid durante el siglo XVIII²⁹⁰⁰. Por ejemplo, su nombre no aparece en la prensa de la época y tampoco se han localizado alusiones a él en la documentación relativa a los instrumentos que pertenecieron a Bárbara de Braganza²⁹⁰¹.

La cola de este instrumento adopta la forma de doble curva típica de la escuela andaluza, y de la producción de Mirabal²⁹⁰². Esta característica estaría asociada, como hemos dicho, a la escuela de claves alemanes²⁹⁰³, a la que pertenecieron importantes fabricantes como la saga de los Zell²⁹⁰⁴, Silbermann²⁹⁰⁵ o Hass²⁹⁰⁶.

La opinión de determinados historiadores, encabezada por Kenyon de Pascual, es que este piano podría ser el mismo que aparece en una foto antigua tomada en el domicilio de Bartolomé March que ha sido publicada en varias ocasiones por distintos autores²⁹⁰⁷. También se ha dicho que el instrumento pasó un tiempo en el estudio madrileño del pintor Marceliano Santamaría (fallecido en 1952)²⁹⁰⁸. Sin embargo carece de la inscripción sobre su procedencia y autoría a que se referían Stapley y Byne, lo que

²⁸⁹⁸ Kenyon de Pascual, B., y Nobbs, Ch., (1997), p. 852. Mirabal aparece en una lista de constructores de órganos de Sevilla redactada en 1762. Kenyon de Pascual, B., (1987), p. 503.

²⁸⁹⁹ Kenyon de Pascual, B., (1987), p. 503.

²⁹⁰⁰ Kenyon de Pascual, B., (1987), p. 512.

²⁹⁰¹ Benavides, A., (2011), p. 21. Véase Kenyon de Pascual, B., (1987), p. 512, p. 513, nota 18.

²⁹⁰² Kenyon de Pascual, B., y Nobbs, Ch., (1997), p. 851. Koster, J., (2007), p. 10.

²⁹⁰³ Kenyon de Pascual, B., y Nobbs, Ch., (1997), p. 851. Como se ha dicho, el comercio entre Alemania y Andalucía fue muy activo en los siglos XVII y XVIII, aunque decayó a inicios de esta última centuria tras la Guerra de Sucesión. En la prensa madrileña encontramos anuncios de venta de claves alemanes junto a otros italianos y flamencos. Véase Kenyon de Pascual, B., (1987), p. 505. También cap. IV de esta tesis.

²⁹⁰⁴ En el Museu de la Música de Barcelona se conserva un clave de Christian Zell, al que ya nos hemos referido en esta tesis. N° Inv: MDMB 418. AAVV., *Museu de la Música...*, (1991), p. 200, fig. 392. Boalch, D., (1974), p. 192. Este instrumento se estudia en el apéndice I de esta tesis (pieza n° 19 del apéndice I A).

²⁹⁰⁵ Pollens, S., (1995), pp. 125, 126. Tomás, P., (2004), p. 45.

²⁹⁰⁶ Boalch, D., (1974), p. 114. Pollens, S., (1995), p. 125.

²⁹⁰⁷ Kenyon de Pascual, B., (1987), pp. 506, 507. Pollens., (1995), pp. 124, 125. AAVV., *Claves y pianos españoles...*, (2003), pp. 49, 50, 51. Koster, J., (2007), p. 19.

²⁹⁰⁸ Según Boalch, este instrumento fue cedido al Estado español por Gonzalo Bilbao. Boalch, D., (1974), p. 114. Para Kenyon de Pascual, es posible se hubiera instalado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, de donde este pintor era miembro. En su opinión, posiblemente dicha Institución se lo regalara después a Marceliano Santamaría, también perteneciente a la Academia, quien lo vendería años después, siendo adquirido, en un momento dado, por la familia March en una tienda de antigüedades de Madrid. (Información oral aportada por Kenyon de Pascual. Mayo de 2009).

podría deberse al hecho de que tal dato apareciera en una etiqueta de papel que se perdió²⁹⁰⁹. Kenyon de Pascual, quien tuvo ocasión de ver el piano de los March, asegura que ambos instrumentos son idénticos estilísticamente²⁹¹⁰. Opinión que nosotros compartimos, una vez comparada la foto aportada por Stanley y Byne²⁹¹¹ con las realizadas en casa de los March²⁹¹².

Los detalles de la decoración de este instrumento fueron facilitados por Kenyon de Pascual en 1987, aunque son poco clarificadores ya que, como se ha dicho, las técnicas artísticas no forman parte de sus competencias profesionales²⁹¹³. En su opinión, y en virtud de las aseveraciones de ciertos historiadores españoles consultados, por su semejanza con el *japanning*, el clave podría haberse mandado lacar a Londres²⁹¹⁴.

Nosotros, tras examinar las fotos en blanco y negro del instrumento, consideramos que se trata de la misma técnica de lacado que hemos podido contemplar directamente en el clave del Museo de Bellas Artes de Sevilla al que aludiremos seguidamente. Es decir, la laca podría haberse ejecutado a base de capas de barnices translúcidos que dejan ver el soporte de madera, y en las que se suspenden los motivos decorativos chinescos realizados en dorado y a base de sutiles corlas de colores.

Según ciertos autores, el mecanismo del instrumento a que nos venimos refiriendo publicado por Stanley y Byne lo convierte en el primer piano español que se puede fechar con seguridad, así como en uno de los doce más vetustos del mundo²⁹¹⁵, de ahí el valor incalculable que tendría en el caso de que se conservara en la actualidad²⁹¹⁶.

En cuanto al clave de la ciudad hispalense mencionado, éste presenta asimismo una cola en forma de doble curva. Muy probablemente sevillano, quizá hubiera sido fabricado también por Mirabal²⁹¹⁷. Según Kenyon de Pascual esta pieza, que se podría datar a mediados del siglo XVIII, fue restaurada en el siglo XX²⁹¹⁸.

²⁹⁰⁹ Información oral aportada por Kenyon de Pascual. Mayo de 2009.

²⁹¹⁰ *Ibidem* nota anterior.

²⁹¹¹ Byne, A., y Stapley, M., (1922), p. 192.

²⁹¹² Pollens, S., (1995), pp. 125, 126. AAVV., *Claves y pianos españoles...*, (2003), pp. 49, 51. En 2009 la profesora Kenyon de Pascual nos mostró una foto del piano que había sido tomada por ella misma en el domicilio citado.

²⁹¹³ Kenyon de Pascual, B., (1987), p. 507.

²⁹¹⁴ *Ibidem* nota anterior.

²⁹¹⁵ Kenyon de Pascual, B., y Nobbs, Ch., (1997), p. 849. Benavides, A., (2010), p. 16.

²⁹¹⁶ En opinión de Kenyon de Pascual se trata más bien de un clave - piano. Esta historiadora llega a tal conclusión, tras plantearse una serie de interesantes reflexiones acerca de la naturaleza del mismo. Considera que Stapley y Byne, al no ser expertos en instrumentos musicales, podrían haberse equivocado al emplear la palabra *piano* para describirlo. Kenyon de Pascual, B., (1987), pp. 503, 506.

²⁹¹⁷ AAVV., *Museo de Bellas Artes de Sevilla*. Ediciones Gever S. L. Sevilla, (1993). Vols. 1 y 2, p. 395. Tomás, P., (2004), p. 45. Los conservadores del Museo de Bellas Artes refutan la afirmación de Koster de que este piano se hubiera custodiado en la Casa de Murillo de Sevilla antes de entrar a formar parte de la colección del museo. Véase Koster, J., (2007), p. 19.

Como se ha dicho, al examinar directamente este piano hemos comprobado que presenta una laca confeccionada a base de barnices transparentes que dejan ver el fondo de madera de nogal del piano²⁹¹⁹. Por su parte, los motivos chinoscos, lisos y con relieve, coloreados y dorados, entre orlas de formas variadas, se concentran en el interior de la tapa (dividida en dos) que cubre su caja de resonancia, en la zona del atril del teclado y en la moldura que recorre el lateral derecho del piano, entre las patas y la caja. En la parte externa de ésta, la ornamentación se centra exclusivamente en la moldura mencionada y en el fajeado dorado que recorre sus laterales, quedando el nogal a la vista²⁹²⁰. Las patas, en forma de estípite, presentan acanaladuras con perfiles dorados.

Otro clave que podemos atribuir con absoluta seguridad a Mirabal es un instrumento lacado en blanco con motivos chinoscos cuya cola adopta la misma forma que los anteriores. Fue construido en 1754, tal y como indica la inscripción que figuraba en su interior: *Franciscus Perez Mirabal me fecit in Civitate Hispalense (Sevilla) in Anno Domini 1754*²⁹²¹. Lamentablemente se ha perdido la pista de este instrumento que perteneció en su día al conde de Murphy, secretario de Alfonso XIII. Su foto y una escueta reseña del mismo aparecieron publicadas en 1901²⁹²².

En el Museu de la Música de Barcelona, hemos localizado otro clavicémbalo del siglo XVIII que, según se establece en el propio museo, también podría ser español²⁹²³. Se encuentra lacado en blanco con recortes de papel grabado adheridos a la superficie del mismo, según la técnica de la *laca povera*.

Por último, aunque no se encuentren en España, consideramos que merece la pena citar dos instrumentos lacados anónimos custodiados en sendas colecciones particulares

NºInv: CE0181M

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/WEBDomus/fichaCompleta.do?ninv=CE0181M&volver=busquedaSimple&> (consulta de Mayo de 2013).

²⁹¹⁸ Kenyon de Pascual, B., (1987), p. 509. Cfr. Pollens, S., (1995), p. 128.

²⁹¹⁹ La estructura del instrumento es de pino y presenta además alguna pieza de madera de roble.

²⁹²⁰ Pollens, S., (1995), p. 128.

²⁹²¹ Kenyon de Pascual, B., (1987), pp. 503, 504. Kenyon de Pascual, B., y Nobbs, Ch., (1997), p. 851.

²⁹²² Kenyon de Pascual, B., (1987), pp. 503, 504, fig 1. Kenyon de Pascual, B., y Nobbs, Ch., (1997), p. 851. AAVV., *Claves y pianos españoles...*, (2003), pp. 46, 47. Koster, J., (2007), p. 19. Dicha foto se conserva en los Archivos del Museo Arqueológico Nacional. Kenyon de Pascual, B., (1987), p. 503, p. 512, nota 5. Tras la muerte de Murphy en 1899, su viuda intentó venderlo a este museo con la recomendación del Conservatorio de Bruselas de que era un objeto de gran importancia para la Historia de España. No obstante, las negociaciones no prosperaron y el instrumento acabó en el Conservatorio de Madrid. Después de unos años desapareció, quizá durante el transcurso de la guerra civil española. Kenyon de Pascual, B., (1987), p. 503. Tomás, P., (2004), p. 45.

²⁹²³ Nº Inv: 421. Kenyon de Pascual comparte esta opinión. Kenyon de Pascual, B., (1987), p. 504. Al parecer, este instrumento fue adquirido en una tienda de antigüedades española. Kenyon de Pascual, B., (1987), p. 512, nota 10.

inglesas. El primero de ellos es un clave de 1734 que fue transformado en piano a finales del siglo XVIII²⁹²⁴. De laca roja con chinerías doradas y patas torneadas, presenta la siguiente inscripción: *me fecit in Civitate Hispale [...] si [...] anno Domini 1734*. La cola de este clave tiene forma de doble curva y un solo teclado. Fue subastado en Sotheby's de Londres en 1995 y atribuido al constructor de claves alemán Johann Christopher Fleischer. Sin embargo, en el transcurso de una intervención llevada a cabo por el restaurador Christopher Nobbs, se descubrió una etiqueta, hasta entonces oculta, con la inscripción más arriba mencionada. No obstante, el nombre del constructor falta en ella, ya que la etiqueta se rompió, probablemente en el curso de la conversión del clave a piano²⁹²⁵. Este instrumento podría haber sido construido por Pérez Mirabal, dadas las características formales del mismo, así como por el dato presente en la etiqueta relativo a su procedencia sevillana²⁹²⁶.

Otro instrumento conservado fuera de España, en concreto en Inglaterra, es un piano anónimo de hacia 1771, clasificado como ibérico y muy probablemente español²⁹²⁷. Es de laca roja y azul verdosa con chinerías y cuenta con cuatro patas de lira²⁹²⁸, similares a las de alguno de los claves portugueses de la época. Carece de molduras castellanas, pero la cola adopta la forma en ángulo recto característica de esta zona de España. Se acompaña de un taburete con patas cabriolé y pies de bola sobre garra²⁹²⁹. Para Kenyon de Pascual, la laca -de desigual ejecución según las zonas que reviste el piano- recuerda al *japanning*²⁹³⁰.

Para Kenyon de Pascual, la superficie de color azul verdoso de la parte externa del teclado del piano y del taburete están exquisitamente ejecutadas, mientras que la

²⁹²⁴ Kenyon de Pascual, B., y Nobbs, Ch., (1997), p. 849, p. 853, fig. 1. AAVV., *Claves y pianos españoles...*, (2003), p. 24. Cabe señalar que las patas de forma campaniforme del instrumento que aparecen en la foto de la publicación de 2003, no son las mismas que las que vemos en aquella mostrada por Kenyon de Pascual en 1997, tomada antes de su restauración, procedente del catálogo de Sotheby's de 1995. En dicha foto presentan un torneado en forma de huso y pies de estípite compuestos por discos de distintos tamaños. Esto se debe a que, al no ser originales las campaniformes, en el curso de una restauración del siglo XX, se decidió eliminarlas y colocar otras nuevas, de acuerdo con el estilo de la obra. Kenyon de Pascual, B., y Nobbs, Ch., (1997), p. 853, fig. 1. (Información oral aportada por Kenyon de Pascual. Mayo de 2009).

²⁹²⁵ Kenyon de Pascual, B., y Nobbs, Ch., (1997), pp. 849. Tomás, P., (2004), p. 45. Koster, J., (2007), p. 19.

²⁹²⁶ Kenyon de Pascual, B., y Nobbs, Ch., (1997), p. 849.

²⁹²⁷ Kenyon de Pascual, B., y Law, D., "Another Early Iberian Grand piano". *The Galpin Society Journal*. (1995). Vol. 68, pp. 68-86.

²⁹²⁸ AAVV., *Claves y pianos españoles...*, (2003), pp. 54, 55, 57.

²⁹²⁹ Kenyon de Pascual, B., y Law, D., (1995), p. 70. Este piano fue transformado en clave durante el año 1919. Kenyon de Pascual, B., y Law, D., (1995), p. 68. Gracias a Kenyon de Pascual sabemos algo de la historia de este instrumento. En 1927 fue adquirido por un coleccionista americano, quien en 1941 lo vendió a un coleccionista británico que lo hizo restaurar en 1946, tal y como muestra una etiqueta presente en él. Una segunda etiqueta indica que sufrió otra restauración en 1967. Por último fue mandado restaurar por su actual propietario David Law en 1993, lo que supuso una ocasión privilegiada para que Kenyon de Pascual estudiase esta obra y comprobase que se trataba de un piano y no de un clave. Kenyon de Pascual, B., y Law, D., (1995), p. 68.

²⁹³⁰ Información oral aportada por Kenyon de Pascual. Mayo de 2006.

decoración roja que bordea la laca azul verdosa por la parte externa es de peor calidad que la anterior. Por su parte, las zonas del interior de la tapa y del reverso del atril son bastante más toscas que las otras dos²⁹³¹. Esta autora también comenta que el teclado y borde interior de la caja de sonido presenta chinerías doradas sobre un barniz transparente que deja ver las vetas de la madera²⁹³², de lo que se deduce que esta decoración es semejante a la del piano del Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Entre los clavicémbalos, clavicordios y pianos, existen otros en nuestro país que pudieran haber presentado dicha decoración en el pasado, aunque su deficiente estado de conservación nos impide asegurarlo. Carecen de revestimiento alguno, quedando al descubierto su soporte de madera de conífera, una esencia leñosa tan propicia para el lacado como poco agraciada a la vista para objetos tan valorados estéticamente como éstos. Además, en alguno de ellos existen asimismo restos de policromía que bien podrían formar parte de una técnica de lacado.

Un ejemplo de este tipo de objetos sería el clave anónimo del siglo XVIII del Museo de Artes Decorativas de Madrid²⁹³³. Procede de la colección de Baciero y con anterioridad se encontraba en un convento de Castilla²⁹³⁴. Presenta molduras castellanas en la zona del teclado. También pudo haber sido lacado otro clave anónimo conservado en el Museo Nacional de Antropología originario de la provincia de Toledo²⁹³⁵.

Otro instrumento que pudo haber llevado este tipo de revestimiento decorativo, es un clave anónimo del siglo XVII que proviene del Convento de las Dominicas de Santa Catalina de Siena de Valladolid y que se encuentra en la actualidad en el Museo de las Tradiciones Populares de la Fundación Joaquín Ureña de esta ciudad²⁹³⁶. Conserva decoración de papel en la zona del teclado, al estilo de los claves y clavicordios flamencos de los siglos XVI y XVII, y presenta las típicas molduras castellanas.

Un cuarto clave que podríamos englobar en este grupo de instrumentos es el que procede del Convento de las Dominicas de Lekeitio, (Vizcaya). Fue realizado por Salvador Bofill en Barcelona en 1734, una autoría que se conoce gracias a la inscripción que se conserva en su interior²⁹³⁷.

²⁹³¹ La autora reconoce que emite estas opiniones asesorada por una especialista en laca. Kenyon de Pascual, B., y Law, D., (1995), p. 68.

²⁹³² Kenyon de Pascual, B., y Law, D., (1995), p. 72.

²⁹³³ N° Inv: 19.380.

²⁹³⁴ AAVV., *Claves y pianos españoles...*, (2003), pp. 40, 41. Bordas, C., *Instrumentos musicales en colecciones españolas. Ministerio de Educación y Cultura. Centro de Documentación de Música y Danza - INAEM / ICCMU. Madrid, (1999), (Ed. cons. Centro de Documentación de Música y Danza- INAEM / ICCMU, 2008), Vol. 1, p. 196.*

²⁹³⁵ N° Inv: 5.400. Bordas, C., (2008), p. 196. AAVV., *Claves y pianos españoles...*, (2003), pp. 37, 39.

²⁹³⁶ AAVV., *Claves y pianos españoles...*, (2003), p. 31.

²⁹³⁷ AAVV., *Claves y pianos españoles...*, (2003), p. 27.

Mencionamos a continuación otra pieza perteneciente a los señores de La Herrán, quizá lacado en origen, aunque en la actualidad apenas queda nada de su decoración primitiva. Según Kenyon de Pascual, este clave originalmente rojo, fue repintado de rosa en un momento dado. En su opinión también podría ser andaluz, por ciertos rasgos formales comunes a los de dicha región, como la forma de doble curva de la cola. Carece de inscripción alguna sobre su procedencia o autoría²⁹³⁸.

Las mismas dudas acerca de su técnica pueden ser planteadas en relación a un último clave anónimo del siglo XVII o inicios del XVIII, que conserva asimismo restos de papel decorativo en la zona del teclado. Procede del Convento de la Concepción en Viveiro, (Lugo)²⁹³⁹.

3.3.1.3 Otros cordófonos

Por último, deseamos añadir las escasas noticias de los siglos XVIII y XIX que se han localizado sobre otros instrumentos de cuerda que pudieran haber ido lacados. A este respecto, destacamos, en primer lugar, la siguiente anotación del 5 de Abril de 1809, relativa a la restauración de un arpa para el rey José I llevada a cabo por el luthier Silverio Ortega²⁹⁴⁰.

*...de haber compuesto la cubierta de los pedales, y retocado todo el charol del instrumento...Razón de la compostura hecha en un Arpa de S.M y de su importe...*²⁹⁴¹

A continuación se exponen dos citas referidas a un violín y una guitarra. La primera de ellas procede de la almoneda de los bienes del infante don Gabriel que tuvo lugar tras su muerte:

*...Id. otro [violin], con charol encarnado, del autor Nicolas Duclos*²⁹⁴², *en 60 (don Manuel González)...*²⁹⁴³

Por último, cabe citar una mención a una guitarra española de laca recogida por Kenyon de Pascual de la prensa madrileña del siglo XVIII:

²⁹³⁸ Kenyon de Pascual, B., (1987). p. 505. AAVV., *Claves y pianos españoles...*, (2003), pp. 38, 39.

²⁹³⁹ AAVV., *Claves y pianos españoles...*, (2003), p. 33.

²⁹⁴⁰ Silverio Ortega (1765-1846) nació en Madrid y aprendió el oficio de luthier con su tío Vicente Asensio. Construyó y reparó instrumentos para la corona desde 1782 hasta su muerte en 1846. Este artífice es mencionado en el apéndice II de esta tesis.

²⁹⁴¹ AGP. Reinados. José I. Caja 79.

²⁹⁴² Hemos visto el nombre de este artífice en determinados anuncios de prensa. Duclos era un apreciado luthier francés que trabajó en Madrid y Barcelona entre 1766 y 1781. Además de violines, realizó mandolinas y guitarras.

²⁹⁴³ Kenyon de Pascual, B., y Martínez Cuesta, J., "El infante Don Gabriel (1752-1788). Gran aficionado a la música". *Revista de Musicología*, (1988). Vol. 11, nº 3, p. 801.

...Se vende una guitarra de seis órdenes, charolada, de uno de los mejores maestros de Madrid...²⁹⁴⁴

Hemos reflexionado considerablemente con respecto a estas dos citas tratando de dilucidar si se referían a obras lacadas o barnizadas. Y con tal objetivo también hemos consultado con músicos y musicólogos. Es posible que ambas obras llevaran algún toque de laca en determinados puntos de las mismas. Pero también pudiera ser que los términos *charol* y *charoladas* que aparecen respectivamente en las referencias citadas se refirieran al barniz de los instrumentos (de hecho, según una extendida opinión, los barnices de los instrumentos de cuerda son primordiales para producir un sonido de calidad ²⁹⁴⁵). El guitarrero madrileño Marcelino López Nieto apuesta por esta hipótesis. En su opinión las dos citas mencionadas se refieren a un barniz brillante, ya que estos dos tipos de instrumentos siempre se barnizan de manera muy intensa, por lo que al emplearse aquí la palabra *charol*, lo más probable es que se refirieran a que llevaban un barniz de tales características y coloreado en el caso del violín.

3.3.2. Instrumentos de viento

Con respecto a los instrumentos de viento lacados españoles, hemos localizado en nuestro país laúdes, trompetas o saxos. Así, en el Museu de la Música de Barcelona existen cuatro trompetas. La primera de ellas es una trompa natural ejecutada entre 1825 y 1850 por Francisco España. Presenta la inscripción *ESPAÑA/EN/ BARCELONA* y se encuentra decorada en el interior de la boca con una laca muy ligera en tono oscuro con decoración floral en diferentes colores²⁹⁴⁶. Los otros tres instrumentos son trombones zoomorfos, denominados buccèns, cuya campana adopta forma de cabeza de serpiente. Lo más probable es que todas estas piezas sean del siglo XIX. El primer buccèn fue asimismo construido por Francisco España en la ciudad condal entre 1830 y 1860, como indica la inscripción que aparece en ella: *ESPAÑA EN BARCELONA*. La campana de este instrumento presenta restos de laca de colores²⁹⁴⁷.

El siguiente buccèn que destacamos fue realizado también en Barcelona por Benareggi entre 1830 y 1860. En él figura la inscripción *BERNAREGGI FTE DE S.M EN BARCELONA*. Esta anotación, junto a la presencia de las Armas Reales en el instrumento, indica que se trata de una obra destinada a la realeza. Al igual que veíamos en el ejemplar anterior, en la campana se conservan restos de laca en distintas tonalidades²⁹⁴⁸. El tercer buccèn muestra la inscripción *COLL* en referencia a su autor.

²⁹⁴⁴ Kenyon de Pascual, B., "Ventas de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII". (Parte II). *Revista de Musicología*. (1983). Vol. 6, nº 1-2, p. 305. *Diario de Madrid*, 2 de Mayo de 1792.

²⁹⁴⁵ Véase Tudela, A., (2001 b), p. 209. Con respecto al empleo de los términos mencionados con el significado de *barniz*. Véase también Kenyon de Pascual, B., (1982 b), p. 10 y cap. II de esta tesis.

²⁹⁴⁶ Nº Inv: 539. AAVV., *Museu de la Música...*, (1991), p. 36.

²⁹⁴⁷ Nº Inv: 58. AAVV., *Museu de la Música...*, (1991), p. 377, fig. 825.

²⁹⁴⁸ Nº Inv: 146. AAVV., *Museu de la Música...*, (1991), p. 378, fig. 828.

Fue construido en Cataluña entre 1800 y 1850. En este ejemplar también se observan restos de laca de colores en la campana²⁹⁴⁹.

²⁹⁴⁹ N° Inv: 536. AAVV., *Museu de la Música...*, (1991), p. 380, fig. 836.

APÉNDICES

APÉNDICE I.

CATÁLOGO DE OBRAS ESTUDIADAS

1. INTRODUCCIÓN

En el siguiente apéndice se lleva a cabo un estudio sobre sesenta lacas conservadas en España que englobamos en dos apartados en los cuales los objetos se ordenan por tipologías. El primer apartado (IA) está dedicado a veinticuatro obras de varios países europeos (quince inglesas, dos italianas, tres francesas, una alemana y tres de los Países Bajos y el segundo (IB) estudia treinta y seis objetos españoles.

Un alto porcentaje de los objetos clasificados son muebles del siglo XVIII, por el hecho de que la mayor parte de la laca conservada en nuestro país pertenece a esta tipología y a este siglo. Además, quien redacta la presente tesis se ocupa profesionalmente de la restauración de muebles por lo que éstos son los objetos a los que ha podido acceder más fácilmente con el fin de abordar su estudio.

Veintitrés de las piezas examinadas: nueve europeas (siete británicas y dos francesas) y catorce españolas, se analizan científicamente con el fin de profundizar en su tecnología de elaboración. Sin embargo, como veremos, ciertos datos técnicos han podido obtenerse, a través de la observación directa de las obras sin que medien exámenes de laboratorio. Este estudio permite establecer coincidencias y divergencias entre las características tecnológicas y estilísticas de la producción española y las de otros países europeos.

Los análisis científicos aplicados al estudio de este muestreo de objetos han sido, en su mayor parte desarrollados por la empresa Arte-Lab, a excepción de uno de ellos que se llevó a cabo en Patrimonio Nacional (pieza nº 7, apéndice IB)²⁹⁵⁰. En estos estudios se combinan las técnicas de examen y análisis químicos que exponemos a continuación a partir de una micromuestra tomada de la obra:

1. Estudio de la micromuestra mediante microscopía óptica con luz incidente y transmitida.
2. Microscopía óptica de fluorescencia ultravioleta.
3. Espectroscopia infrarroja por transformada de Fourier (FTIR).
4. Cromatografía de gases – espectrometría de masas (GC-MS).
5. Microscopía electrónica de barrido – microanálisis mediante espectrometría por dispersión de energías de rayos X (SEM – EDXS).

Queremos indicar que, en los resultados de los estudios llevados a cabo, se refleja el espesor de las capas de preparación ya que, en el ámbito de los objetos lacados se trata de un dato relevante y también de diferenciación técnica con aquellos pintados. Sin embargo, esta información solamente es absolutamente fiable cuando se percibe en la estratigrafía el

²⁹⁵⁰ Agradecemos a Patrimonio Nacional y, en particular a Lourdes de Luis el que nos facilitaran dicha analítica.

soporte de la obra, lo que significa que, al tomar la muestra, hemos accedido a todos los estratos de la zona a analizar. En caso contrario puede ser que no se haya llegado a extraer todo el grosor del aparejo.

Consideramos conveniente aclarar que en los informes de los estudios científicos que nos proporciona Arte-Lab se denominan capas de laca a los estratos transparentes ricos en aglutinantes, es decir; compuestos de una resina o mezcla de resinas y aceite. Y, por el contrario capa de pintura a aquellas de naturaleza opaca, formadas por pigmentos aglutinados con aceite. Sin embargo, nosotros en esta tesis hemos decidido obviar dicho homónimo de la técnica objeto de nuestro estudio con el fin de no confundir al lector.

Por idéntico motivo, evitamos reproducir la expresión laca roja, reflejada en tales informes, que en el contexto científico se refiere a los colorantes de origen animal o vegetal, a los que nosotros, en muchos casos, hemos denominado, con el fin de evitar confusiones, como laca roja de cochinilla, a juzgar por su apariencia en los cortes estratigráficos.

Cabe precisar que para la identificación de las maderas de los soportes de los ejemplares examinados no se han aplicado aquí las metodologías específicas pertinentes debido a que para ello se requiere, en la actualidad, de la toma de muestras de considerables dimensiones. Y esto es algo que, por cuestiones de conservación, no nos ha parecido adecuado realizar en las piezas estudiadas. De ahí que dicha identificación se haya llevado a cabo por reconocimiento visual de las características morfológicas de la madera en zonas ausentes de laca, como es el caso de las lagunas, las traseras o las partes inferiores de los objetos.

Por último, deseamos dejar constancia de que muchas de las obras que examinaremos aquí se encuentran en deficiente estado de conservación, lo que nos impide, a menudo, no solo estudiar y comprender en profundidad la técnica decorativa concreta que presentaban en origen, sino incluso identificarla. Cabe señalar que lo que más ha afectado a estos objetos han sido las "restauraciones" inadecuadas. Por ejemplo, son muchos los que han sido limpiados excesivamente y de manera impropia, eliminándose con ello capas de barniz que forman parte de la técnica estratigráfica de los mismos y en las cuales gran parte de la decoración se encuentra suspendida. Limpiezas que, por las razones expuestas, borran parte de los motivos decorativos de las lacas y que, además transforman técnicamente un objeto lacado en otro pintado cosa que nos confunde a la hora de interpretarlos, tanto visual como científicamente²⁹⁵¹.

2. OBJETOS DE LACA EUROPEA. (IA)

En las siguientes líneas expondremos los resultados del estudio de veinticuatro objetos de laca de los siglos XVIII y XIX de cinco países europeos (quince ingleses, tres

²⁹⁵¹ Como se ha venido reiterando, la diferencia entre un objeto pintado y otro lacado radica en que, en el primer caso, los barnices que puede presentar el primero tiene una función esencialmente protectora, mientras que en el segundo dichas sustancias, forman parte de la estructura de la obra, ya que muchos de los motivos decorativos de la misma se ejecutan en ellos. Además son elementos imprescindibles para conseguir el brillo y la profundidad propios de las lacas. Las limpiezas inadecuadas suelen eliminar las capas de barniz de las obras haciendo, de esta manera, que se pierdan las características ópticas de las mismas y que, por tanto, puedan confundirse con los objetos pintados.

franceses, dos italianos, uno alemán y tres de los Países Bajos) conservados en España. Proceden de colecciones públicas y privadas españolas y pertenecen a dos tipologías distintas: mobiliario e instrumentos musicales.

En primer lugar, conviene precisar que la selección de objetos llevada a cabo ha estado motivada, además de por el valor cultural de los mismos por las posibilidades de acceder a ellos para proceder a su estudio. Condicionados por dichas circunstancias, los objetos que se han elegido son en su mayoría, muebles de nacionalidad inglesa.

La catalogación que presentamos a continuación, ordenada por tipologías, incluye los análisis científicos efectuados en siete objetos ingleses (piezas nº 1, 2, 5, 6, 8, 9 y 11) y dos franceses (piezas nº 16 y nº 17), escogidos, entre otras cosas por las perspectivas que ofrecían de aportar datos que pudieran servir de utilidad para conocer en profundidad los métodos y materiales empleados en ellos. Los resultados de estos análisis han podido extrapolarse a determinadas obras del mismo estilo que no se han analizado por causas ajenas a nuestra voluntad.

Las piezas británicas estudiadas consisten en mobiliario del siglo XVIII representado por siete relojes, cuatro burós, un candelero, un arcón y dos espejos. Estos muebles constituyen un espléndido botón de muestra del *japanning* que se importaba en nuestro país en dicho periodo, cuyas características ya han sido apuntadas. Algunos de ellos responden a la corriente más pura de este estilo, otros son menos canónicos y existe uno en particular de un estilo algo retardatario y muy cercano, en la decoración, a los prototipos japoneses, se trata de un arcón conservado en el Palacio de La Granja (pieza nº12).

Con respecto a los relojes, en esta clasificación se incluyen tres de pie y cuatro de sobremesa o *brackets*. Y, en relación a este grupo de objetos, contamos con la enorme ventaja de conocer la autoría de varios de ellos, gracias a la presencia, en sus respectivas esferas, de la inscripción con el nombre del relojero junto al de la ciudad de origen. Con respecto a los relojes de pie, todos ellos responden a un mismo tipo de patrón decorativo, habitual en la Inglaterra del siglo XVIII a base de chinerías y reservas de retícula dorada dentro del estilo *japanning* más ortodoxo. Y cabe señalar que en la puerta central se reproduce sistemáticamente una escena al aire libre, muy similar en todos ellos, con edificios y personajes orientales.

Sin embargo los *brackets* pertenecen a dos estilos decorativos diferentes. Los que responden al primero de ellos (piezas nº 3 y nº 4), se ornamentan, al igual que los relojes de pie, mediante chinerías y reservas reticuladas. En el resto de los relojes de sobremesa el repertorio decorativo elude las chinerías y predominan los motivos florales de gusto occidental entre el mismo tipo de reservas doradas (pieza nº 1 y nº 2).

En cuanto a los burós, éstos se inspiran en los prototipos más frecuentemente ejecutados en la Inglaterra del siglo XVIII. Todos ellos son de dos cuerpos, tres presentan puertas en el cuerpo superior y cajones en el inferior -pieza nº 8 y piezas nº 9 (a y b)- y el cuarto pertenece al prototipo de *chest of drawers* con cajones en ambos cuerpos (pieza nº10).

Los demás objetos británicos de esta catalogación son: un candelero muy semejante a los realizados por el artífice británico Giles Grendey para El Palacio de Lazcano (pieza nº11), sin que hayamos sido capaces de determinar su autoría, el arcón del Palacio de la

Granja mencionado (pieza nº 12) y una pareja de espejos de inicios del siglo XVIII: piezas nº 13 (a y b).

Dentro de este grupo de objetos se incluyen dos italianos, ambos muy representativos estilísticamente de la laca del país transalpino del siglo XVIII. El primero de ellos es una silla de laca roja (pieza nº 14) en la que se aprecia la inspiración en los asientos británicos de la misma época, sobre todo de aquellos destinados a la exportación de gusto más retardatario²⁹⁵², aunque el respaldo adopta una forma en "S" más exagerada de lo que suele ser habitual en Inglaterra. Pero en esta silla también se manifiestan rasgos propios del estilo floral de la laca veneciana. El segundo objeto consiste en una caja de fondo amarillo de la misma centuria, con chinerías y flores occidentales que responde a un prototipo de contenedor de reducidas dimensiones, destinado a usos diversos, muy difundido en Venecia durante dicho siglo (pieza nº 15).

Con respecto a las obras francesas, se han escogido para este estudio tres muebles de la segunda mitad del siglo XIX. Los dos primeros -un escritorio y una silla- pertenecen a un estilo de mobiliario de la época del II Imperio napoleónico de laca negra con motivos dorados, pintados y ejecutados con nácar (piezas nº 16 y 17 respectivamente). Con frecuencia, las obras de este tipo presentaban elementos de cartón piedra y las de menores dimensiones podían ejecutarse íntegramente en dicho material, aunque éste no es el caso de los muebles a los que nos estamos refiriendo.

Dicho estilo de objetos no sólo se desarrolló en Francia, sino también en otros países europeos, principalmente en Inglaterra²⁹⁵³ y España, sin que podamos apreciar diferencias sustanciales entre los distintos países. De ahí que no resulte sencillo establecer la procedencia de muchos de los que se encuentran dispersos por diferentes colecciones públicas y privadas de nuestro país. La producción de estas obras fue muy prolífica, de tal manera que casi podríamos hablar de fabricaciones en serie. Sin embargo, no por ello la ejecución técnica de su laca era inferior, hecho que avalan los estudios científicos efectuados en los mismos. Como veremos después, la clasificación que se ha llevado a cabo sobre las piezas españolas incluye una mesa de este estilo elaborada en nuestro país.

En los dos muebles de este tipo que se analizan aquí, los motivos occidentales pintados y ejecutados con nácar ocupan un amplio espacio. Y en el caso del escritorio del MNAD (pieza nº16) también existen reservas reticuladas ejecutadas con nácar de distintas tonalidades que se interpretan con gran libertad. Estas reservas se combinan con otras que encierran en su interior una decoración a base de minúsculos fragmentos de nácar.

La tercera obra francesa que se incluye en este apartado es una mesa velador de tablero abatible de estilo chinesco- morisco del siglo XIX (pieza nº 18), muy en la línea del gusto europeo de la época por el exotismo ecléctico en el mobiliario. Presenta una

²⁹⁵² Como se ha venido reiterando, en los años treinta y cuarenta del siglo XVIII, el estilo de los asientos ingleses destinados a la exportación estaban ya desfasados en Inglaterra.

²⁹⁵³ Una de las empresas británicas más conocidas en relación a la fabricación de este tipo de mobiliario fue la firma de Birmingham Jennens and Betteridge (1815-1864).

decoración lacada de excelente ejecución, de aspecto cercano al auténtico *vernís martin*, aunque se trate de una pieza decimonónica²⁹⁵⁴.

También forma parte del grupo de obras que estudiamos en este apartado un instrumento musical alemán al que ya nos hemos referido en otro lugar de esta tesis. Se trata de un clavicémbalo realizado en Hamburgo en el siglo XVIII que se conserva en el Museu de la Música de Barcelona (pieza nº 19).

Las últimas piezas que se estudian dentro del grupo de obras europeas son tres cajas de laca de reducidas dimensiones con soporte de cartón piedra (piezas nº 20, a, b y c).

La mayor parte de los motivos que ornamentan las lacas analizadas consisten en chinerías, algunas de ellas, principalmente las presentes en las piezas británicas, se toman literalmente de los tratados de la época como el de Stalker y Parker de 1668²⁹⁵⁵. Otros objetos ostentan un tipo de decoración de carácter occidental y en varios de ellos se combinan ambos estilos.

En cuanto a la autoría de las obras estudiadas conocemos el nombre del artífice de una pareja de burós de laca roja recientemente adquirida por el Museo Nacional de Artes Decorativas. Se trata del famoso mueblista londinense Giles Grendey (piezas nº 9, a y b). A este autor también podría pertenecer asimismo, como se ha dicho el candelero del mismo estilo de propiedad particular (pieza nº 11). Y, tal como hemos enunciado precedentemente, se ha podido constatar la autoría de la maquinaria de algunos de los relojes que se recogen en esta selección aunque desconocemos el nombre de los artesanos que se ocuparon de la ejecución de sus revestimientos de laca quienes podrían, tanto haber formado parte de los talleres de los propios relojeros, como haber realizado su trabajo por encargo de los primeros.

Finalmente, es posible indicar que la mayoría de los soportes de la laca de esta catalogación son de madera y, por lo que se ha podido percibir a simple vista, en su mayoría se trata de coníferas.

²⁹⁵⁴ Como hemos visto, el *vernís martin* tuvo su desarrollo en el siglo XVIII, aunque esta técnica fue muy imitada posteriormente.

²⁹⁵⁵ Stalker, J., y Parker, G., (Ed. cons. 1998).

1- RELOJ DE SOBREMESA DE LACA AZUL. Siglo XVIII. Colección particular (Madrid)



Procedencia: Inglaterra

Datación: Siglo XVIII

Autor: James Chater

Dimensiones: (Alto, ancho, profundo) 68 x 39 x 25 cm.

Inscripciones: *James Chater. London*

Estado de conservación: Regular, presenta numerosas lagunas de laca

Descripción:

Adopta forma de templete coronado por un tejadillo con pináculos de madera de conífera torneada y dorada. El soporte de madera de pino se encuentra revestido de laca azulada y la decoración consiste en dos tipos de reservas mixtilíneas. Las primeras alojan flores de colores y las segundas son de reticulado geométrico dorado en el estilo del *diapper pattern* del *japanning*. Todo ello se completa con una serie de elementos vegetales dorados descritos de forma muy esquemática en el faldón recortado de la base, en los pies de *bracket* o de ménsula²⁹⁵⁶, en la zona superior de la caja del reloj y en los laterales. Estos últimos motivos se inscriben, en determinadas zonas, entre orlas rectangulares de color pardo. La esfera metálica presenta la inscripción *James Chater. London*²⁹⁵⁷ referida al autor de la pieza y a la ciudad en la que se realizó la maquinaria del reloj. Presenta manillas laterales para su traslado.

²⁹⁵⁶ Los pies de *bracket* o de ménsula son elementos cortos y macizos, rectos en la parte externa y recortados en forma de ménsula en la inferior. Rodríguez Bernís, S., (2006), p. 271. Estos pies se utilizaron con profusión en el mobiliario inglés.

²⁹⁵⁷ Este relojero adquirió el grado de aprendiz en 1718, llegó a ser miembro de la Compañía británica de relojeros en el año 1727, falleció en 1762.

Interpretación del estudio científico llevado a cabo en la obra

Para la determinación de los materiales artísticos y de la técnica empleada en el revestimiento de esta pieza se han extraído dos micromuestras de la superficie, que se describen a continuación

A- Estratigrafía de una micromuestra de color pardo sobre azul

(tomada de la orla que delimita la reserva mixtilínea que integra la decoración vegetal dorada del faldón del reloj)

1- En primer lugar observamos una fina capa de aparejo (de 5, 20 micras de grosor) a base de carbonato cálcico y una muy baja proporción de sulfato cálcico.

2- Después existe una capa pictórica azul confeccionada con albayalde, azul de Prusia y una pequeña cantidad de carbonato cálcico. Todo ello aglutinado con aceite de lino.

3- A continuación se aprecia un estrato azul oscuro realizado a base de azul esmalte²⁹⁵⁸ y una baja proporción de carbón vegetal, aglutinado con resina copal. Esta capa presenta un color gris debido al deterioro que sufre el azul esmalte al reaccionar el álcali del pigmento con el medio oleoso en el que se aglutina²⁹⁵⁹. También se observan los granos azules y negros de este pigmento, que no se han disuelto adecuadamente. Quizá esto se debiera a que el pigmento no se molió finamente, algo que tendía a evitarse con el azul esmalte con el fin de conservar su color oscuro. Dicho de otro modo: tradicionalmente esta sustancia siempre se aplicaba en partículas gruesas para no perder su intensidad²⁹⁶⁰.

4- Seguidamente constatamos la existencia de un barniz de color pardo que no se ha podido identificar. Dicha tonalidad podría deberse a la oxidación, tanto de la resina con la que está compuesto éste, como del aceite de lino con el que se aglutina la capa de pintura azul (nº 2) o a ambas cosas.

5- Después, se observa una gruesa capa de sulfato cálcico correspondiente al material empleado para realizar el motivo decorativo de donde se toma la muestra.

6- Por último encontramos un estrato de barniz de copal coloreado con negro de huesos y tierras en baja proporción. Creemos que este barniz corresponde a la sustancia que le aporta el color pardo a la cinta decorativa de donde se toma la muestra.

B- Estratigrafía de una micromuestra de color azul con recubrimiento en la superficie

²⁹⁵⁸ Pigmento mineral sintético. Es un silicato potásico coloreado con óxido de cobalto y luego molido hasta quedar reducido a polvo. Es transparente y tiene poco poder cubriente. Kroustallis, K. S., (2008), p. 71.

²⁹⁵⁹ *Pigments through the ages*. <http://www.webexhibits.org/pigments/indiv/technical/smalt.html> (consulta de Mayo de 2013). Bruquetas, R., (2002), p. 174. Aunque aquí esta sustancia se aglutina con resina copal es posible que la degradación de la misma se produjera en contacto con el aceite de la capa nº 2.

²⁹⁶⁰ Kroustallis, S. K., (2008), p. 71.

Esta sección transversal reproduce idénticos estratos internos que la micromuestra anterior (capas nº 1, nº 2 y nº 3). Sin embargo los que aparecen superpuestos a ellos en la micromuestra A (estratos nº 4, nº 5 y nº 6) no existen en ésta (micromuestra B). Se trata de la misma micromuestra que la anterior tomada hasta la capa nº 4 excluida. Por ello deducimos que ambas estratigrafías coinciden hasta la capa nº 4 y que la decoración se realiza superpuesta a estas capas.

1- Se observa en primer lugar la capa de aparejo coincidente con su equivalente en la muestra anterior (de 5, 40 micras de grosor), constituido igualmente a base de carbonato cálcico y una muy baja proporción de sulfato cálcico.

2- Después se aprecia un estrato de tono azul, realizado con albayalde, azul de Prusia y una baja proporción de carbonato cálcico aglutinado con aceite de lino. Es decir presenta los mismos componentes y aglutinante que la capa correspondiente de la muestra anterior.

3- A continuación comprobamos la existencia de la capa azul oscuro (muy agrisado) que también se encuentra en la micromuestra anterior. Se encuentra confeccionada igualmente con azul esmalte y una baja proporción de carbón vegetal, sustancias asimismo aglutinadas con resina de copal.

4- Por último, existe un recubrimiento de color pardo que consiste en cera de abejas, probablemente fruto de una restauración

Consideraciones finales:

A nivel comparativo, la micromuestra B coincide en sus tres primeras capas con la A, pero carece de los estratos de sulfato cálcico y de barniz coloreado con el que se confeccionó la decoración de la orla que delimita la reserva mixtilínea que integra la decoración vegetal dorada del faldón del reloj, correspondiente a la micromuestra A (estratos nº 5 y nº 6)

Por su parte, el recubrimiento de cera de abejas existe únicamente en la muestra B.

La coincidencia de estratos hasta el nivel tres y también la observación directa de la obra, nos lleva a la conclusión de que ésta fue policromada totalmente de color azul y posteriormente se aplicaron los motivos decorativos en dorado según el método del estarcido²⁹⁶¹. Como ya se dijo en el capítulo V de esta tesis, este método difiere del estofado, en donde el oro u otras láminas metálicas se extienden bajo las capas pictóricas²⁹⁶².

La existencia en la micromuestra A del grueso estrato de yeso recubierto por barniz de copal coloreado (capas nº 5 y nº 6) podría tener una doble interpretación, ya que, por una parte podría tratarse de una técnica decorativa diferente aplicada únicamente en la cinta que recorre la silueta del faldón y que aloja en su interior la decoración vegetal dorada, realizada posteriormente, como pone de manifiesto la superposición de algunas hojas doradas sobre la referida cinta. Por otra parte, estas dos capas superficiales (nº5 y

²⁹⁶¹ Véase cap. IV de esta tesis. También Calvo, A., (1997), p. 94.

nº 6) podrían corresponder a una reintegración de yeso en alguna falta o defecto de la policromía existente en la zona de donde se extrajo la micromuestra.

2- RELOJ DE SOBREMESA DE LACA BLANCA, AZUL Y ROJA. Siglo XVIII.
MNAD (Madrid)



Nº INV:19573

Procedencia: Inglaterra

Datación: Siglo XVIII

Autor: Stepn Rimbault

Dimensiones: (Alto, ancho, profundo) 74 x 47,2 x 29,8 cm.

Inscripciones: En la esfera del reloj: *Stepn Rimbault, London*. En el interior de la caja. *Tiene esta Caxa y Relox 2856 piezas. A 1820*

Estado de conservación: Aceptable

Descripción:

Este reloj de laca blanca, azul y roja, adopta forma de pagoda y se decora con aplicaciones de metal dorado. Presenta una base recortada y calada que apoya en pies de bronce en forma de venera. Cuenta con manillas laterales para su traslado.

La decoración se circunscribe a reservas mixtilíneas de dos tipos: de fondo blanco amarillento y azul respectivamente. Dentro de las reservas amarillentas figuran flores de carácter occidental en rojo, azul y verde y en el interior de las de color azul existen distintos motivos de retícula romboidal ejecutados con pan de oro. Las flores y hojas de las cartelas amarillentas se perfilan de rojo y negro respectivamente. Por la ausencia de elementos chinescos este mueble se acerca estéticamente a la pieza nº 1 de la presente clasificación.

En la esfera de metal dorado del reloj figuran números romanos y árabes, así como la marca: *Stepn Rimbault, London*²⁹⁶³.

²⁹⁶³ Stepn Rimbault fue un famoso relojero inglés activo en Londres entre 1744 y 1788.

Este objeto probablemente se encontrara en España antes de 1820, por la indicación escrita en castellano que se conserva dentro de la caja pintada de ocre. La inscripción, de color sepia reza así: *Tiene esta Caxa y Relox 2856 piezas. A 1820.*

A juzgar por la información aportada por el museo, esta institución adquirió el reloj en el año 1999 en la casa de Subastas Ansorena²⁹⁶⁴.

Interpretación del estudio científico llevado a cabo en la obra

Para el análisis de la técnica empleada en la laca de este reloj se han extraído dos micromuestras de la superficie. Los resultados del mismo se exponen a continuación:

A- Estratigrafía de la micromuestra tomada de una hoja verde de la decoración vegetal:

1- En primer lugar encontramos que la madera ha sido impregnada con una ligera capa de cola fuerte a la que se ha añadido una pequeña cantidad de material de carga como el carbonato cálcico.

2- Sobre dicha capa se observa otro estrato compuesto de albayalde y sílice en una baja proporción que correspondería al fondo de laca blanquecina, ahora amarillenta, probablemente por oxidación de alguna de las sustancias que forman parte de la composición de la obra.

3- Encima del estrato anterior se sitúa una capa pictórica de color negro elaborada con carbón vegetal; se trata de la silueta de la hoja de la que se toma la muestra. Esta capa se encuentra muy desgastada.

4- A continuación podemos apreciar un estrato que corresponde al color verde del interior de la hoja de donde se extrajo la micromuestra. Se encuentra confeccionado con pigmento de cobre, albayalde y azul esmalte, este último en muy baja proporción. El hecho de que esta capa aparezca sobre la de color negro indica que el contorno de la hoja se perfiló antes de colorearse su interior de verde.

Las capas de pintura nº 3 y nº 4 están aglutinadas en aceite de lino.

5- Sobre los estratos descritos se observa otro en el que se detectan restos de barniz de goma laca. Estos son de color pardo por efecto de la oxidación de la resina de que se compone el barniz.

4- Por último, existe otra capa de barniz realizada a base de resina sintética acrílica, fruto de una restauración.

B-Estratigrafía de la micromuestra tomada de la decoración dorada geométrica de una de las reservas

1-En primer lugar, se observa una capa compuesta de albayalde y una baja proporción de sílice.

²⁹⁶⁴ Información proporcionada por MNAD.

2- Seguidamente existe un estrato de color azul, que con microscopía óptica se observa en dos capas, la inferior más clara y la superior más intensa. Las dos están constituidas por azul esmalte, albayalde y azul de Prusia en muy baja proporción.

3- Después podemos apreciar otro de bermellón que podría corresponder al asiento del pan de oro.

4- Esta fina capa corresponde a la superficie dorada a base de pan de oro sin alear.

5- En este estrato se observan restos de barniz de goma laca de color pardo (debido a la oxidación del mismo).

6- Todo ello se cubre de barniz sintético acrílico aplicado en una restauración.

Consideraciones finales:

Una vez más encontramos carbonato cálcico en la confección del aparejo en lugar de sulfato cálcico, algo muy común en la laca inglesa, como se viene reiterando en esta tesis.

Por su parte, el hecho de que en la segunda micromuestra no aparezca una primera capa de impregnación más interna, podría deberse a que al tomar la muestra no se consiguió profundizar hasta llegar a ella.

Observamos la presencia de albayalde o blanco de plomo en las capas que conforman el fondo de laca de color blanco-amarillento de esta pieza. Este pigmento, muy adecuado para las superficies claras por su color y poder cubriente, fue muy empleado en el siglo XVIII, junto a aquellas sustancias que mantenían, en mayor medida, su tonalidad inalterable. Esta circunstancia permite suponer que las zonas amarillentas del reloj fueron en origen blancas. Por ellos creemos que la goma laca presente en esta obra podría no ser original ya que aporta una tonalidad amarillenta a las superficies sobre las que se asienta. Desde luego la goma laca que aparece en el estrato nº 5 de la micromuestra A no lo es, ya que se asienta sobre un estrato del XIX.

Otra conclusión del estudio de esta pieza tiene que ver con la decoración dorada de retícula que está realizada con pan de oro aplicado sobre la capa azul, probablemente según la técnica del estofado a punta de pincel, algo que puede apreciarse a simple vista.

3- RELOJ DE SOBREMESA DE LACA ROJA. Siglo XVIII. MNAD (Madrid)



Nº Inv: 4020

Datación: Siglo XVIII.

Procedencia: Inglaterra

Autor: Thomas Gardner

Dimensiones: (Alto, ancho, profundo) 57 x 35,80 x 24 cm.

Inscripciones: *Thomas Gardner. LONDON*

Estado de Conservación: Regular. Los motivos decorativos se han borrado en gran parte

Descripción:

De laca roja con chinerías doradas, este reloj adopta forma de templete y remata por la parte superior en una cornisa en forma de pagoda. Reposa sobre una base recortada con pies de *bracket* o de ménsula. Presenta una esfera de metal con la inscripción *Thomas Gardner*²⁹⁶⁵, cifras horarias romanas y minuterio árabe. En el centro de la esfera se representa, en distintos colores, una pareja vestida según la moda de la época, sobre dicha escena se aprecia un paisaje. Un puerta acristalada, rematada en arco de medio punto con triángulos de cartón calado y dorado a ambos lados²⁹⁶⁶, encierra la esfera. Los laterales del reloj son también acristalados.

²⁹⁶⁵ Este relojero trabajó en Londres entre 1740 y 1770. <http://www.marshclocks.co.uk/antique-clock-details.asp?stockID=321> (Consulta de Agosto de 2014).

²⁹⁶⁶ Como se ha venido apuntando, la presencia de elementos de cartón suelen ser habituales en los *brackets* ingleses.

4- RELOJ DE SOBREMESA DE LACA VERDE. Siglo XVIII. Museo Valencia de Don Juan (Madrid)



Nº INV: 9605

Procedencia: Inglaterra

Datación: Siglo XVIII, entre 1720 y 1750

Autor: Charles Cabrier

Dimensiones: (Alto, ancho, profundo) 60 x 40 x 24,5 cm.

Estado de conservación: Aceptable

Inscripciones: En la esfera: *Charles Cabrier. London*

Descripción:

Este reloj adopta forma de templete rematado en una cúpula que acaba en un pináculo torneado, idéntico a otros dos situados sobre el frontón semicircular que enmarca la puerta del reloj. En la esfera metálica figura una inscripción referida al artífice de la maquinaria del reloj y al lugar de fabricación de la misma: *Charles Cabrier. London*²⁹⁶⁷.

Cuenta con una base recortada que apoya en pies de *bracket* y con manillas metálicas laterales para su traslado.

La laca del reloj es de color verdoso y presenta una decoración a base de chinerías doradas y plateadas, algunas en relieve, entre reservas reticuladas ejecutadas con pan de oro. El estilo de estas chinerías es semejante al que suelen adoptar los relojes de pie británicos.

²⁹⁶⁷ Charles Cabrier entró a formar parte de la Compañía británica de relojeros en el año 1757. Pertenecía a una importante familia de relojeros franceses establecida en Londres a finales del siglo XVII a raíz de la persecución religiosa francesa hacia los hugonotes. <http://www.british-antiqueclocks.com/stock/charles-cabrier-london/> (consulta de Agosto de 2014).

5- RELOJ DE PIE DE LACA ROJA. Siglo XVIII. Colección particular (Madrid)



Procedencia: Inglaterra

Datación: Finales del siglo XVIII

Autor: Diego Evans

Dimensiones: (Alto, ancho, profundo) 260 x 49 x 25 cm.

Inscripciones: *Diego Evans*

Estado de conservación: Aceptable. Fue restaurado por Arcaz en 2006

Descripción:

Este reloj presenta un recubrimiento de laca rojiza con chinerías doradas y plateadas entre reservas de retícula y de elementos vegetales.

El cuerpo central, delimitado por dos columnas dóricas de madera, contiene la puerta que encierra el péndulo del reloj. Ésta remata por la parte superior en un arco mixtilíneo y se encuentra decorada con figuras humanas que circulan en torno a edificios y jardines de carácter oriental, según el esquema propio de esta zona de los relojes de pie de *japanning*. El cuerpo superior se encuentra conformado por una caja en forma de templete o pagoda que encierra la esfera metálica del reloj, donde aparece una inscripción con el nombre del famoso relojero londinense *Diego Evans*²⁹⁶⁸. La base del reloj apoya en un zócalo recortado al frente en forma de arcos conopiales. En ella se desarrolla una escena protagonizada por dos jinetes que cabalgan por el bosque entre vegetación de tipo oriental.

Interpretación del estudio científico llevado a cabo en la obra

Para la identificación de los materiales y de la técnica empleada en la laca de este reloj, se han extraído dos micromuestras de la superficie. El resultado del análisis de las mismas se expone bajo estas líneas:

²⁹⁶⁸ Este artífice, también conocido como James Evans, trabajaba principalmente para el mercado español. Su actividad profesional se desarrolló entre 1773 y 1805.

A- Estratigrafía de una micromuestra tomada de una zona plateada correspondiente al rostro de un personaje representado en la base del reloj.

1- En primer lugar podemos apreciar un estrato color pardo (marrón oscuro) de 200 micras a base de tierras y carbón vegetal que podría corresponder al material de relleno realizado para aportar relieve al motivo decorativo de donde se extrae la muestra. En las lacas europeas no era inusual conseguir el relieve de la decoración bajo el aparejo y no sobre él.

2- A continuación se aprecia otro estrato de color blanco, que podría consistir en un aparejo, a base de carbonato cálcico.

3- Después existe una capa de barniz de colofonia.

4- Sobre ella se extiende otra de pintura roja confeccionada a base de bermellón aglutinada con aceite de linaza.

5- Seguidamente se detecta un estrato de pan de plata muy ennegrecido debido a la presencia de cloruro de plata.

6- Finalmente encontramos un recubrimiento de cera de abejas fruto de una restauración.

Consideraciones finales:

Apreciamos aquí carbonato cálcico en el aparejo, tal y como es habitual en el *japanning*. Se observa asimismo la presencia de un estrato de barniz sobre el aparejo, algo que puntualmente aparece en determinados procedimientos de lacado y que se refleja en los tratados de época. Esta acción podría responder a la intención de conseguir que el aparejo fuera menos poroso, con el fin de conseguir un aspecto final de la superficie lacada más brillante.

En cuanto a la presencia de pan de plata correspondiente al rostro de una figura, cabe señalar que este material fue muy empleado en el *japanning* para las carnaciones. La plata se encuentra en esta obra ennegrecida por efecto de la oxidación de la misma mediante el azufre de la atmósfera. Un fenómeno que podría haberse acelerado aquí al haber perdido el barniz que originalmente la protegía²⁹⁶⁹. De hecho, como hemos visto, sobre la plata no existe sino un leve estrato de cera. La ausencia de barniz en las capas superiores de las lacas no es algo propio de esta técnica. De ahí que podamos suponer que esta sustancia hubiera desaparecido por efecto de una limpieza y que posteriormente la zona se hubiera encerado.

Por su parte, el plateado responde a la técnica de dorado al aceite, puesto que aparece esta sustancia como aglutinante de la capa pictórica elaborada con bermellón (capa nº 4). Además no se ha detectado nada parecido al bol, sustancia sin la cual resulta imposible el bruñido de la lámina metálica en el dorado al agua.

Un rasgo singular a destacar de la micromuestra analizada se refiere a la probable existencia de material de relleno bajo el aparejo.

²⁹⁶⁹ Véase cap.V de esta tesis.

6- RELOJ DE PIE DE LACA AZUL. Siglo XVIII. MNAD (Madrid)



Nº INV: 5462

Procedencia: Inglaterra

Datación: Siglo XVIII

Autor: Will Bradley

Dimensiones:(Alto, ancho, profundo) 240 x 52 x 25 cm.

Inscripciones: *Bradley. London*

Estado de conservación: Regular

Descripción:

Este reloj de madera de roble lacada en un azul ahora muy oscurecido, se decora con chinerías doradas. La parte superior del mismo adopta la forma de templete o pagoda propia de esta clase de relojes²⁹⁷⁰. Se encuentra flanqueada por columnas dóricas con una decoración que imita el mármol y aloja en su interior una esfera metálica coronada por un escudo sostenido por dos angelotes y un letrero que contiene una inscripción referida al autor del reloj y al centro de producción donde éste se construyó: *Bradley. London*²⁹⁷¹.

El cuerpo central contiene la puerta que aloja el péndulo y en ella se representa una escena al aire libre con personajes entre arquitecturas y jardines que suele reproducirse, de forma muy similar, en la mayor parte de los relojes de pie de *japanning*. Los laterales del mueble presentan una decoración a base de motivos vegetales realizados según la técnica del estarcido.

Según información facilitada por el museo, esta pieza fue adquirida en 1952 a don Eutiquiano García Calles por cuatro mil pts.

²⁹⁷⁰ Faltan todos los pináculos que rematan este cuerpo por la parte superior.

²⁹⁷¹ No hemos conseguido obtener información de este relojero.

Interpretación del estudio científico llevado a cabo en la obra

Para la interpretación de la técnica de lacado aplicada en este reloj se tomaron tres muestras de distintas zonas de la obra que fueron observadas al microscopio.

A- Estratigrafía realizada a partir de la micromuestra de una zona dorada sobre fondo azul

- 1- En primer lugar se detecta un estrato de aparejo realizado con carbonato cálcico de 120 micras de grosor.
- 2- La siguiente capa pictórica, de color azul, está conformada por azul de Prusia, albayalde y silicatos. Se encuentra aglutinada en aceite de lino.
- 3- Este estrato, del mismo color que el anterior, aunque más intenso, se compone de azul esmalte, albayalde y una baja proporción de tierras. Su aglutinante es asimismo el aceite de lino.
- 4- Seguidamente se observa una capa de barniz confeccionada con colofonia que presenta una tonalidad de color pardo, debido a la oxidación del mismo y/o del aceite de lino empleado para aglutinar las capas pictóricas de los estratos nº 2 y nº 3.
- 5- A continuación encontramos un estrato muy grueso (530 micras) de material de relleno confeccionado con el fin de conseguir motivos en relieve según la técnica de la pastilla²⁹⁷². Dicho material se encuentra realizado con carbonato cálcico y albayalde.
- 6- Este estrato se compone de barniz de colofonia, asimismo de tonalidad parda, probablemente a causa de la oxidación del mismo.
- 7- Después se percibe una capa pictórica roja compuesta de bermellón y óxido de hierro, probablemente como asiento del pan de oro, aglutinada con aceite de lino.
- 8- Sobre esta última capa existe un estrato dorado realizado a base de una fina lámina de pan de oro sin alear.
- 9- A continuación, se detecta un estrato de barniz de colofonia aplicada en varias manos. Su color pardo podría deberse a alguno de los motivos expresados anteriormente.

B- Estratigrafía realizada a partir de una micromuestra del rostro del personaje oriental.

- 1- Observamos, en primer lugar, una capa de preparación a base de carbonato cálcico.
- 2- Seguidamente se aprecia otra de pintura azulada realizada con azul de Prusia, albayalde y carbonato cálcico aglutinada con aceite de lino.

3- Después aparece un estrato de pintura del mismo color, aunque de tonalidad más intensa, compuesto de azul esmalte y albayalde. Aquí el aglutinante es también el aceite de lino.

4- Sobre esta capa podemos observar otra de barniz de colofonia de color pardo.

5- A continuación se detecta un estrato de bermellón, probablemente como asiento de la lámina de estaño que se extiende sobre él. Esta capa se encuentra aglutinada asimismo con aceite de lino.

6- Sobre la capa de bermellón podemos percibir partículas de pan de oro²⁹⁷³.

7- Después existe una capa conformada por una lámina de estaño.

8- El último estrato que se observa en esta micromuestra consiste en un barniz de colofonia, ésta vez translucido y por tanto no oxidado, lo que quizá podría indicarnos que su aplicación no fue muy lejana en el tiempo.

C- Estratigrafía tomada de una micromuestra del color rojo sobre el dorado del cuello de uno de los personajes representados

1- En primer lugar vemos un grueso estrato de aparejo realizado con carbonato cálcico.

2- Sobre el aparejo se observa otro de barniz de colofonia.

3- A continuación se extiende una capa roja a base de bermellón y carbonato cálcico como asiento del pan de oro.

4- Después se aprecia un estrato confeccionado con pan de oro.

5- Encima de este último estrato se sitúa una capa pictórica roja muy removida, de nuevo ejecutada con bermellón y carbonato cálcico.

6- Por último encontramos una capa de barniz de colofonia aplicada en varias manos. Pensamos que la capa de barniz más oscura, que está inmediatamente encima del color rojo y del dorado puede constituir restos de una capa original, ya que ha oscurecido más que las que tiene encima. Sin embargo, creemos que las capas superficiales podrían ser más modernas.

Consideraciones finales:

Como vemos, el aparejo de esta obra se realiza, al igual que en la mayoría de las obras de *japanning*, con carbonato cálcico y no con sulfato cálcico.

²⁹⁷³ Durante el proceso de dorado de una superficie, es fácil que a la hora de aplicar la lámina de oro, ésta no se circunscriba exactamente a la zona a dorar, sino que se extienda mínimamente a aquellas adyacentes. Este sería el motivo de que en una superficie podamos encontrar trazas de pan de oro en determinados puntos que no son dorados. Probablemente el artífice que doró el vestido de este personaje, se extendió con la lámina de oro a la zona del rostro.

Otra conclusión a destacar es el uso de barniz aplicado directamente sobre el aparejo en la micromuestra C, algo que encontramos en algunas de las piezas de laca británica analizadas y que podría responder, como se ha dicho, a la intención de conseguir que éste fuera menos poroso para así obtener una superficie lacada final de intenso brillo.

Cabe señalar también que es probable que el reloj en origen fuera de un color azul más intenso que el que presenta actualmente²⁹⁷⁴, y que se hubiera visto alterado por los barnices de colofonia oxidados aplicados en la obra y quizá también por el oscurecimiento del aceite de lino empleado para aglutinar las capas pictóricas.

Por su parte, conviene recordar que el uso del pan de estaño en las carnaciones fue algo común en la laca europea como sustituto de la plata debido, en gran parte, al ennegrecimiento que, como venimos reiterando, sufre la plata al envejecer.

Finalmente apuntar que, como era común en la laca europea, tanto el dorado como el estañado de esta pieza se realizó según la técnica de dorado y plateado al aceite.

²⁹⁷⁴ De hecho, en el interior de algunas lagunas de laca se percibe esta tonalidad.

7- RELOJ DE PIE DE LACA VERDE. Siglo XVIII. Colección particular. (Balneario de Arnedillo. La Rioja).



Procedencia: Inglaterra

Datación: Siglo XVIII

Autor:

Dimensiones: (Alto, ancho, profundo) 245 x 52 x 25 cm.

Inscripciones:

Estado de conservación: Aceptable

Descripción:

Reloj de laca verde con motivos dorados con y sin relieve. De madera de encina, al menos en parte, se divide en tres cuerpos: superior, central y plinto. El primero de ellos adopta forma de templete coronado por un remate mixtilíneo decorado con pináculos en forma de ánfora torneada. Este cuerpo se encuentra flaqueado por columnas dóricas y en su interior se aloja una esfera de porcelana y metal. En el cuerpo central se sitúa la puerta que aloja el péndulo del reloj y se decora con el tipo de escena que suele reproducirse en muchos de los relojes de pie *japanning* a base de arquitecturas y personajes lejano orientales en dorado y plateado. Bajo esta escena aparece representada un ave claramente inspirada en los dibujos publicados en el manual de Stalker y Parker²⁹⁷⁵. La base o plinto presenta otra escena chinesca.

El repertorio decorativo de este mueble se completa con elementos vegetales dorados de trazado muy elemental y con registros rectangulares y mixtilíneos que encierran motivos variados. Los laterales carecen de ornamentación. La esfera de este reloj no es original, de ahí que desconozcamos la autoría del mismo, ya que, como se ha dicho, en estos elementos suele aparecer la firma del autor.

²⁹⁷⁵ Stalker, J., Parker, G., (Ed. cons. 1998).

8- BURÓ DE DOS CUERPOS DE LACA NEGRA. Siglo XVIII. MNAD (Madrid)



Nº INV: 26592.

Procedencia: Inglaterra

Datación: Siglo XVIII. Entre 1710 y 1720

Estado de conservación: Aceptable

Inscripciones:

Dimensiones: (Alto, ancho, profundo) 208 x 104 x 54 cm.

Descripción:

Se trata de un mueble de excelente calidad técnica. Realizado en madera de pino en el armazón y de roble en la estructura de los cajones, se encuentra revestido^d e laca en tono negruzco. Se decora con motivos orientales dorados y plateados²⁹⁷⁶: edificios, aves exóticas y delicadas figuras humanas en actitudes diversas.

Consta de dos cuerpos, el superior de copete curvado, rematado en pináculos en forma de jarrones²⁹⁷⁷, cuenta con dos puertas que encierran doce cajones de diferentes tamaños con manillas sobre embellecedores de metal grabado. Los interiores de los cajones presentan decoración de venturina sobre laca roja.

El cuerpo inferior cuenta con cuatro cajones, separados entre sí por entrepaños de madera, con manillas para su apertura y bocallaves de metal de tipo industrial. El primer cajón es falso, en realidad se trata de la tapa abatible de una escribanía con ocho nichos y cuatro gavetas decoradas con venturina sobre fondo rojo. La escribanía se encuentra forrada de terciopelo azul oscuro. Este cuerpo remata en patas de cebolla²⁹⁷⁸.

²⁹⁷⁶ Las zonas plateadas se reservan para caras, manos y parte de los vestidos.

²⁹⁷⁷ Falta uno de los pináculos.

²⁹⁷⁸ Se denomina pie de cebolla al que adopta forma de esfera a veces aplastada. Puede ser lisa, moldurada, gallonada o con garra. Ordóñez, C., "Muebles de los siglos XVI y XVII en el Museo Municipal de Madrid". AAVV., *Villa de Madrid*, nº 81. Ayto de Madrid, Madrid, (1984), p. 30. Este tipo de pie también se denominaba de bola aplastada o de bollo. Rodríguez Bernis, S., (2006), p. 270.

Según información del museo, esta obra se adquiere por derecho de tanteo en el año 2003 en Subastas Alcalá.

Interpretación del estudio científico llevado a cabo en la obra

Para la identificación de la técnica y de los materiales del recubrimiento de laca de este mueble se examinaron al microscopio tres muestras extraídas de distintas zonas del buró.

A- Estratigrafía de micromuestra de negro sobre rojo. Zona del cuello de uno de los personajes orientales representados.

1- Se observa una primera capa gruesa de material de relleno para conformar el relieve del cuello del personaje representado a base de carbonato cálcico fundamentalmente y tierras en baja proporción, en cuya parte superior existe una zona más oscura producida por la absorción del componente líquido de la capa inmediata. Ya habíamos visto un caso (reloj nº 5) en el que aparece material de relleno directamente sobre el soporte de madera de una obra. Una práctica que no resultaba extraña dentro de la laca europea.

2- Después encontramos un estrato de barniz cuya composición no se ha podido identificar por completo, aunque en él parece detectarse la resina de copal. La observación con iluminación ultravioleta pone de manifiesto el carácter traslúcido de este estrato.

3- Seguidamente aparece una capa opaca de naturaleza oleosa y de color rojo, constituida por una mezcla de bermellón, carbonato cálcico y sílice, aglutinada con aceite de lino.

4- Tras ella vemos un estrato de barniz traslucido que también podría tratarse de resina de copal, como en la capa inferior.

5- A continuación existe una capa negra de pintura a base de carbón vegetal (corresponde a las líneas negras del cuello del personaje). Se encuentra aglutinada con aceite de lino.

6- En este estrato superficial se pueden diferenciar con M.O. (microscopía óptica) varias capas de barniz con diferente tonalidad. La inferior aparece directamente superpuesta a la capa de pintura negra y podría considerarse original, ya que se encuentra íntimamente ligada a ella y muestra un matiz similar a las más internas (nº 2 y nº 4). Superficialmente existen otras dos que muestran una coloración ligeramente verdosa, la interna y violácea la exterior, pudiendo relacionarse con goma laca y colofonia, resinas identificadas mediante análisis cromatográfico. La fluorescencia que irradian estas resinas con iluminación ultravioleta resulta diferente a la emitida por las capas internas, razón que nos conduce a plantear su presencia como producto de restauraciones posteriores, posiblemente aplicadas como refresco para avivar la policromía original del mueble, quizás algo desgastada por el paso del tiempo.

B- Estratigrafía de la micromuestra del rostro del mismo personaje oriental de la micromuestra A.

1- Se observa una primera capa de aparejo con carbonato cálcico y una baja proporción de tierras.

2- Tras ella apreciamos un estrato de barniz que no se ha podido identificar del todo, aunque podría tratarse de copal, mostrando una naturaleza traslúcida corroborada por la observación microscópica con iluminación ultravioleta.

3- Después podemos ver una capa de pintura constituida fundamentalmente por bermellón, con sílice y carbonato cálcico en pequeña proporción. La sílice podría haber formado parte del abrasivo utilizado para aplanar los estratos de barniz. Asimismo podría relacionarse con algún tipo de sustancia empleada como material de relleno ya que la zona de donde se extrajo la muestra presenta un cierto relieve. Una tercera posibilidad es que se hubiera utilizado como secativo. Por último también podría haberse aplicado con la finalidad de aportar brillo y transparencia a la superficie final de la laca.

Consideramos que esta capa podría consistir en el asiento mordiente del pan de estaño del estrato aplicado sucesivamente, ya que su aglutinante es el aceite. El color rojizo de la misma podría haberse aplicado con la intención de señalar la zona a platear, en el momento de la ejecución de la obra, así como de matizar el color del estaño aportándole una tonalidad más calida a la propia de este metal.

4- Seguidamente se aprecia un estrato continuo de color oscuro en el que predominan unas partículas, con un brillo metálico característico, identificadas como estaño, que aparecen incorporadas en el reflejo oscuro producido por el mismo material en el conjunto de la capa. El estaño correspondería a la lámina de este material empleada para platear el rostro del personaje representado de donde se toma la muestra.

5- A continuación, vemos una capa de barniz translúcido de 10 micras de grosor que podría ser original, al estar muy integrada con la capa de estaño. Además, entre ella y la superior, existe una delgada línea oscurecida como consecuencia del contacto directo con el oxígeno del aire que marca la diferencia existente entre ésta y las añadidas posteriormente en restauraciones de la obra. Este barniz quizá estuviera coloreado-aunque no se identifica ningún colorante en él- con el fin de aportar a la superficie estañada del rostro del personaje representado un tono ligeramente bronceado más cercano al de las carnaciones que el plateado propio de este metal.

6- Sobre esta capa se encuentra otro estrato de barniz más grueso (de 20 micras de espesor).

7- Por último, aparece otra capa de barniz de 15 micras de espesor, constituida a su vez, por varios estratos muy finos, con tonalidad violácea los dos más internos y verdosa el superficial.

La capa nº 6 muestra la misma fluorescencia que la nº 2, al ser observadas con iluminación UV, por lo que consideramos que podría tratarse de una banda no original,

añadida con posterioridad pero del mismo tipo de resina que existe en las capas más internas.

Los estratos de la capa nº 7, ejecutados con goma laca y colofonia, como pone de manifiesto el análisis cromatográfico, fueron probablemente añadidos en algunas restauraciones ejecutadas con posterioridad; reflexión que realizamos debido a la diferente fluorescencia que éstas emiten al ser observadas con iluminación ultravioleta con relación a las originales internas.

C- Estratigrafía de micromuestra de negro sobre oro

1- Esta estratigrafía muestra un primer estrato con una fuerte impregnación de cola aplicada directamente sobre la madera del mueble para limitar su porosidad y facilitar la buena adhesión de las capas siguientes.

2- Luego vemos un aparejo a base de carbonato cálcico fundamentalmente y tierras en pequeña proporción.

3- Después aparece una capa de pintura roja realizada con bermellón.

4- Seguidamente observamos la existencia de otra capa de color verde configurada con oropimente y un pigmento azul verdoso a base de cobre.

5- Luego se detecta una capa translúcida de barniz, probablemente de copal.

6- A continuación se aprecia un estrato rojo a base de bermellón, como asiento del pan de oro.

7- Después vemos una capa de pan de oro sin alear.

8- Sobre ella existe un estrato negro ejecutado con carbón vegetal (correspondería a los trazos realizados sobre el oro).

9- Encima del estrato anterior se sitúa una capa de barniz translúcido. Pensamos que ésta puede ser también original y estar confeccionada con copal, como las internas, ya que presenta la misma fluorescencia que la nº 5, además está situada justamente sobre el estrato de color negro (nº 8) y perfectamente integrada con éste. Además, es lógico pensar que la capa negra tuviera un recubrimiento de barniz superpuesto como protección.

10- Esta capa consiste en otro barniz translúcido compuesto por goma laca y colofonia con un espesor de 10 micras.

11- Sobre el estrato anterior se conforma un estrato compuesto por otras tres capas de barniz con una composición distinta a la de los estratos nº 9 y nº 10, a juzgar por la diferente fluorescencia que irradian con relación a éstas y a la nº 5 más interna. En conjunto tiene un espesor de 20 micras.

Consideramos que la capa nº 9 puede ser original, a juzgar por la fluorescencia emitida con iluminación UV, similar a la de la nº 5; sin embargo, los estratos nº 10 y nº 11

podrían ser producto de intervenciones restauradoras, realizadas en épocas posteriores, algunas en fecha más o menos reciente, reflexión que planteamos teniendo en cuenta la transparencia que presentan, al no haber alcanzado un alto grado de oxidación como consecuencia del paso del tiempo.

En las capas de pintura de esta micromuestra se ha detectado el aceite de lino como aglutinante.

Consideraciones finales:

A la vista de la composición de esta laca, y ante la detección, en la micromuestra C, de oropimente y de un pigmento azul verdoso presentes en el fondo de laca, ésta podía haber sido en origen verde oscura en lugar de negra, tal y como la apreciamos ahora. En este caso la capa pictórica se habría oscurecido con los barnices y aceites que se superponen a ella.

Como en casos anteriores y, con la misma finalidad, el aparejo viene barnizado antes de aplicar los sucesivos estratos de pintura. Este hecho se observa en las micromuestras A y B.

También se puede apreciar la presencia de carbonato cálcico en el aparejo de las tres micromuestras, algo habitual, como venimos reiterando, en el *japanning*.

En la micromuestra C se ha detectado un estrato con una fuerte impregnación de cola aplicada directamente sobre el soporte de madera. Ésta era una práctica frecuente en la laca europea, llevada a cabo con el fin de conseguir una superficie extremadamente lisa y uniforme para recibir el recubrimiento de laca. El hecho de que este estrato no se perciba en las otras dos micromuestras podría deberse a que, a la hora de tomarlas de la obra, no se hubiera llegado a profundizar suficientemente hasta llegar al soporte de madera.

De nuevo nos encontramos ante una técnica de plateado con pan de estaño elegida para las carnaciones y desarrollada con el método de plateado al aceite.

El copal parece formar parte de la composición de la laca de este buró, pudiendo haber estado coloreado en origen en la zona del rostro del personaje de donde se toma la muestra. Sin embargo este hipotético colorante no se identifica en el análisis. Como ya se ha dicho, suele ser corriente que los colorantes naturales disueltos en barnices no se detecten en los estudios científicos, entre otras cosas porque habitualmente se emplea una mínima cantidad de ellos.

9- PAREJA DE BURÓS DE DOS CUERPOS DE LACA ROJA. Siglo XVIII. MNAD (Madrid)



Nº INV: 27482/1 (a)

Nº INV: 27482/2 (b)

Procedencia: Inglaterra

Datación: Siglo XVIII. Entre 1730 y 1740

Autor: Giles Grendey

Dimensiones: (Alto, ancho, profundo) 241 x 105 x 51 cm.

Inscripciones: En la etiqueta presente en el cuenco guardado en el interior del mueble: *pez...vedades...52* . En los platillos de baquelita: *bakelita. Rentería*

Estado de Conservación: Regular. Presenta lagunas y desprendimientos de laca y de madera estructural. Ésta última se encuentra muy debilitada en ciertos puntos por la acción de los xilófagos. También existen repintes.

Descripción:

Los burós están realizados en distintos tipos de madera²⁹⁷⁹ lacada de color rojo con motivos decorativos chinescos dorados y plateados, algunos en relieve. La estructura de ambos muebles es idéntica, aunque difieren en los motivos decorativos, a excepción de los personajes representados en el interior de las puertas que son idénticos en los dos.

Cada buró consta de dos cuerpos. El superior remata en un copete curvado coronado por pináculos de madera torneada dorada y presenta dos puertas con espejos que, al abrirse descubren diez gavetas de diferentes tamaños de madera de roble. En los fondos de los cajones el roble se encuentra teñido de negro. En la parte interna de cada una de las puertas se representa un personaje masculino fumando en pipa sobre un fondo de laca decorada con el sistema de la venturina. El cuerpo inferior de cada mueble cuenta con cuatro cajones de idéntico tamaño. El cajón superior es falso, al abrirse se torna en escribanía con tabla para escribir, revestida de terciopelo azul y de pequeñas gavetas y

²⁹⁷⁹ De pino en el armazón, de roble en los cajones y de haya en la molduración, se ha podido observar que en algunas zonas, la laca se asienta sobre madera reengruesada.

vanos²⁹⁸⁰. Este cuerpo reposa en unos pies ligeramente galbeados. Las aplicaciones metálicas de ambos muebles, laboriosamente ejecutadas y parcialmente grabadas, aún conservan en buena medida su baño dorado. Por último, cabe destacar que las partes internas de estos muebles mantienen, en mayor medida, su colorido original que aquellas externas expuestas a la luz.

Interpretación del estudio científico llevado a cabo en el buró (Nº Inv: 27482/2) (b).

Para la identificación de la técnica empleada en la laca de estos burós se han analizado al microscopio óptico tres micromuestras extraídas del lateral izquierdo de uno de los burós.

A- Estratigrafía de la micromuestra de una zona plateada sobre laca roja. Orla que enmarca la decoración del lateral del cuerpo inferior

- 1- En primer lugar existe un estrato de pintura de color rojo realizado a base de bermellón probablemente aglutinado con aceite de lino y colofonia²⁹⁸¹.
- 2- A continuación se observa una gruesa capa de barniz de color pardo confeccionada con resina de colofonia²⁹⁸².
- 3- Después vemos un estrato dorado ejecutado con varios panes superpuestos de oro (57,1%) aleado con plata (42,9%). Éstos presentan un aspecto irregular y discontinuo.
- 4- Seguidamente encontramos una capa pictórica de color pardo oscuro realizado a base de carbón vegetal. Probablemente su presencia se deba a la intencionalidad de delimitar con carboncillo la cenefa dorada a ejecutar.
- 5- Por último existe un estrato plateado ejecutado con pan de plata. Este material se encuentra deteriorado, algo que viene determinado por la presencia de azufre²⁹⁸³. El aglutinante de este estrato es el aceite.

²⁹⁸⁰ En los vanos de uno de los muebles existen cuatro cuencos de *papier maché* lacado en rojo con motivos de hoja de parra y uvas realizados en pan de oro. Uno de los cuencos presenta en la parte externa de su base una etiqueta rota en la que solo se aprecia *Madrid...pez...vedades...52*. Ésto podía indicar que los cuencos fueron vendidos en una tienda madrileña de la calle del Pez. Creemos que no forma parte de la obra ya que difieren ligeramente a nivel estilístico de los burós. El interior de dichos cuencos presenta unos platillos de baquelita que llevan la siguiente inscripción: *bakelite. Rentería*. La baquelita es un material que surge en 1907. De ahí que supongamos que los platillos fueron adquiridos en momentos sucesivos a la realización de los muebles y quizá en una fábrica de Rentería (Guipúzcoa) fundada en 1914 denominada *Niesen. Baquelite*. También cuenta el mueble con unas cajas de madera, de tamaño reducido, que contienen unas molduras de madera de reducido tamaño. Desconocemos a qué se debe la presencia de estos elementos en la obra.

²⁹⁸¹ La existencia aquí de la resina colofonia también podría ser el resultado de una contaminación de la que existe en la parte superior. De hecho muchas veces se arrastran pequeñas partículas de unas capas a otras cuando se realiza el pulido de las estratigrafías.

²⁹⁸² El color pardo de este estrato se debe probablemente a la oxidación del barniz de colofonia.

²⁹⁸³ Como sabemos, la plata suele sulfatarse en contacto con el azufre de la atmósfera adquiriendo un tono negruzco.

B. Estratigrafía de una micromuestra tomada de la misma orla plateada del lateral

- 1- En esta primera capa de color rojizo se aprecia bermellón aglutinado con aceite de lino.
- 2- A continuación se extiende un estrato de color pardo oscuro compuesto por resina de colofonia.
- 3- Este estrato consiste en una lámina de estaño.
- 4- Por último, se percibe una capa parda de resina terpénica sin identificar.

Consideraciones finales:

En estas micromuestras no se ha detectado la presencia de aparejo. Ésto podría deberse, tanto a que no se hubiera llegado a alcanzarlo al tomar la muestra, como a que la obra careciera del mismo como sucede con tantas piezas realizadas según la técnica del *japanning*. Cabe señalar que la analítica llevada a cabo en la año 2007 en una tumbona de Grendey conservada en la *National Gallery Victoria* de Melbourne también se ha constatado la ausencia de aparejo.

En la muestra A no se ha apreciado barniz sobre el último estrato. Quizá éste desapareció de la zona de donde se extrajo la muestra debido a alguna limpieza desafortunada llevada a cabo en la obra como remedio casero o durante un proceso de "restauración". Sin embargo en la microuestra B sí aparece un barniz realizado a base de una resina terpénica, quizá aplicado con posterioridad a la ejecución de la obra.

Como se ha dicho, consideramos que el material que aparece en la capa nº 4 de la micromuestra A, corresponde a un grafismo realizado a lápiz correspondiente al diseño de los elementos de la decoración.

Bibliografía relativa a las piezas:

Ordóñez, C., (2011), nº 14, pp. 16 y 18.

10- BURÓ DE DOS CUERPOS DE LACA NEGRA. Siglo XVIII. Colección particular. (Comercio de antigüedades. Madrid)



Procedencia: Inglaterra

Datación: Siglo XVIII

Autor:

Dimensiones: (Alto, ancho, profundo) 154 x 92 x 54,5 cm.

Inscripciones:

Estado de conservación: Aceptable

Descripción:

El mueble responde al prototipo *chest of drawers*²⁹⁸⁴. Consta de un cuerpo rectangular con seis cajones, tres de reducidas dimensiones dispuestos en un registro en la parte superior y tres mayores bajo ellos. Este cuerpo apoya en un soporte, recortado por la zona inferior, con otros tres cajones y pies de cebolla. Los cajones presentan bocallaves de metal polilobulado y tiradores torneados con embellecedores en forma de flor.

La laca con que se encuentra decorado este mueble es de exquisita calidad, de fondo negruzco, presenta chinerías doradas y coloreadas en distintas tonalidades, como por ejemplo el ocre para las carnaciones de los personajes representados. Dichos motivos se encuentran perfilados en negro.

²⁹⁸⁴ El *chest of drawers* nace en Inglaterra en la segunda mitad del siglo XVII. Resulta de un cuerpo alto que apoya sobre un soporte que cuenta con uno o varios cajones. Edwards, S., (1987), p. 202. Estos muebles también se denominaban *chest on chest* o *chest on stand*.

11- CANDELERO DE LACA ROJA. Siglo XVIII. Colección particular (Madrid)



Procedencia: Inglaterra

Datación: Siglo XVIII

Autor: Giles Grendey ?

Dimensiones: (Alto, ancho) 78 x 38 cm.

Inscripciones:

Estado de conservación: Deficiente. Presenta numerosas lagunas y desprendimientos de laca.

Descripción:

Este candelero de laca roja con chinerías doradas presenta un tablero circular soportado por un pie torneado que apoya a su vez, en tres patas cabriolé con pies de pala *padfoot* o *clubfoot* ²⁹⁸⁵. En la actualidad pertenece a los duques del Infantado y un candelero idéntico a éste aparece en la foto de la sala de lacas del Palacio de Lazcano publicada por Arteaga ²⁹⁸⁶. Otro igual es mencionado y fotografiado por Gilbert, quien lo data en 1740 y afirma que forma parte de un juego de cuatro candeleros ²⁹⁸⁷.

Consideramos que este objeto podría haber formado parte del lote de muebles de Lazcano y por tanto proceder del taller de Grendey. También pudiera tratarse de una copia.

²⁹⁸⁵ Pie plano de forma ligeramente curvada. Se suele encontrar en las patas cabriolé, aunque también en las rectas. Es característico del mueble inglés desde principios del siglo XVIII. Rodríguez Bernís, S., (2006), p. 111.

²⁹⁸⁶ Arteaga, C., (1944). Vol. 1. Lám. LXXI.

²⁹⁸⁷ Gilbert, C., (1996), p. 248.

Interpretación del estudio científico llevado a cabo en el candelero

Para la identificación de los materiales empleados en la composición de la laca de esta mesa se tomó una muestra de la misma que fue analizada al microscopio.

A- Estratigrafía de una micromuestra tomada de un motivo dorado

1- En primer lugar se aprecia un aparejo a base de yeso, tierras y minio. Estas dos últimas sustancias en muy baja proporción.

2- A continuación encontramos un estrato de pintura anaranjada de 250 micras de grosor a base de minio, carbonato cálcico, blanco de bario y carbón vegetal. Estos dos últimos materiales en muy baja proporción. El aglutinante de esta capa pictórica es el aceite de lino.

3- Seguidamente podemos ver una capa de barniz de color pardo confeccionada con resina de colofonia.

4- Después existe una capa de blanco de plomo, quizá como asiento de la lámina metálica aplicada con la intención de que el artesano que fuera a dorar pudiera visualizar el motivo sobre el que debía extenderla. Este pigmento se encuentra aglutinado con aceite de lino.

5- Seguidamente vemos una lámina de oro falso elaborada a base de cobre (87,58%) y cinc (12,42%). En este material se han identificado productos de corrosión, mayoritariamente cloruros.

6- Sobre la lámina anterior apreciamos un estrato de barniz de color pardo en el que se ha identificado goma laca.

7- Encima del barniz encontramos una capa roja pictórica realizada a base de bermellón aglutinado con aceite de lino.

8- Después se identifica una veladura con una baja proporción de bermellón.

9- A continuación es posible identificar un estrato de barniz de color pardo con una carga de yeso. En el se ha apreciado colofonia de forma mayoritaria y también una baja proporción de resina de sandárac.

10- Seguidamente se aprecia un estrato de barniz en el que se han identificado restos de goma laca.

11- Después vemos una capa de pintura anaranjada a base de minio, blanco de bario, colorante rojo en baja proporción, silicatos, carbón vegetal y blanco de titanio. Estas tres últimas sustancias se encuentran en una muy baja proporción. Este estrato presenta una composición muy similar a la de la capa nº 2, excepto por la presencia del blanco de titanio.

12- En este estrato encontramos una capa de barniz de color pardo que no se ha podido identificar.

13- Sobre dicha capa existe otra de barniz de color pardo rojizo en la que se ha detectado goma laca y restos de cola animal.

Lo más probable es que la obra se relacara a partir de la capa nº 11. En primer lugar porque ésta se asienta sobre un estrato con restos de goma laca (capa nº 10), es decir; sobre una superficie desgastada o con presencia de lagunas y por tanto envejecida. Y en segundo lugar porque en dicho estrato se detecta blanco de titanio, un pigmento que se empieza a comercializar en el siglo XX.

Consideraciones finales:

En primer orden de cosas tenemos que constatar la presencia de sulfato cálcico en el aparejo, algo inusual en el *japanning*. Por otra parte, entre todas las piezas analizadas esta es la primera vez que encontramos un fondo de laca rojizo en el que no aparece el bermellón en las primeras capas, aunque sí lo vemos en las intermedias. También es de destacar el hecho de que el posible asiento del pan de oro falso sea de color blanco ya que los colores más habituales empleados para ello suelen ser el rojo y el amarillo.

Como se ha dicho, es posible que este candelero se hubiera relacado en el siglo XX, aunque también podría haberse construido en dicha centuria. De hecho, el hijo del propietario del mismo, el fallecido Iñigo de Arteaga, nos comunicó en su día que en el siglo XX la familia encargó a un taller artesanal una serie de copias de los candeleros de Grendey del palacio de Lazcano para su domicilio madrileño. Y quizá la que acabamos de estudiar aquí fuera una de ellas.

12- ARCÓN DE LACA NEGRA. Siglo XVIII. Patrimonio Nacional. Palacio de La Granja de San Ildefonso (Segovia)



Nº INV:10019774

Procedencia: Inglaterra

Datación: Inicios del siglo XVIII

Autor:

Dimensiones: (Alto, ancho, profundo). 83 x 150 x 62 cm.

Inscripciones:

Estado de conservación: Aceptable

Descripción:

Este tipo de arcones se elaboraron en Inglaterra desde el siglo XVII a imitación de los que se importaban de Extremo Oriente. Algunos se construyeron con paneles de laca oriental, pero otros se realizaron en *japanning* y a veces se combinaban en ellos ambos tipos de laca. Muchos de estos arcones se montaban sobre soportes especialmente ejecutados para ellos²⁹⁸⁸. Probablemente éste perdió el suyo.

El repertorio iconográfico del mueble consiste en paisajes con arquitecturas en dorado y plateado de riguroso estilo oriental. En la parte frontal del arcón, el paisaje representado se encuentra recorrido por una cenefa con decoración vegetal dorada en la que, sin embargo se aprecia una cierta influencia cercano oriental. La decoración de los laterales del arcón se ve delimitada por una fina orla rectangular de tono plateado muy común en el *japanning*.

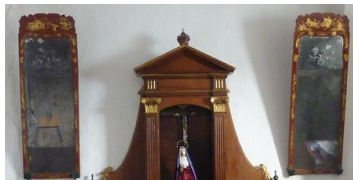
El arcón cuenta con unas delicadas manillas laterales de metal labrado. La bocallaves de metal dorado, situada en la parte frontal del arcón, adopta forma de escudo y presenta una serie de incisiones decorativas.

Al parecer este ejemplar procede de la Iglesia de la Congregación de San Juan Nepomuceno sita en La Granja de San Ildefonso²⁹⁸⁹.

²⁹⁸⁸ Edwards, R., (1964), pp. 194, 195, 197.

²⁹⁸⁹ García Fernández, M. S., (1994), p. 340.

13- PAREJA DE MARCOS DE ESPEJO DE LACA ROJA CON CHINERIAS DORADAS Y PLATEADAS. Siglo XVIII. Iglesia de Santa María de Pozaldez. (Pozaldez, Valladolid).



Nº INV: 26592 (a y b)

Procedencia: Inglaterra

Datación: Primera mitad del siglo XVIII

Autor:

Dimensiones:(Alto, ancho, profundo) 149 x 50,5 x 5,3 cm.

Inscripciones:

Estado de conservación: Aceptable

Descripción:

Estos marcos de forma alargada están realizados en madera de conífera revestida de laca de tono rojizo. Cada marco se inserta en un espejo de azogue formado por dos piezas. Ello se debe a que, por estas épocas, era imposible tecnológicamente confeccionar espejos cuyo tamaño superara una determinada medida. La parte superior de cada uno de los espejos se decora con un motivo tallado, idéntico al de su pareja, claramente inspirado en las sedas chinas: un jarrón con flores sobre el que sobrevuela un ave²⁹⁹⁰.

Los marcos rematan por la parte superior en un copete recortado de forma mixtilínea y se decoran con chinerías doradas y plateadas con y sin relieve que difieren en cada uno de ellos. Estos motivos se perfilan de negro y consisten en figuras humanas, animales, arquitecturas y elementos vegetales delimitados entre sí por reservas de flores doradas. En cada uno de los copetes de los marcos se representan dos escenas diferentes. En el centro del primero aparece un hombre que viaja en un carro tirado por leones²⁹⁹¹ mientras un personaje barbudo recostado a la izquierda y un paisaje con rocas y vegetación a la derecha, completan la escena. Por su parte, en el copete de su compañero se representan dos personajes en un jardín en el que se aprecia un edificio chino. Una fina orla de tono plateado bordea cada copete por tres de sus lados.

²⁹⁹⁰ Información oral aportada por Juan José Junquera. Mayo de 2006.

²⁹⁹¹ Se trata de un motivo muy empleado en el *japanning*.

A pesar de no haberse podido analizar científicamente las obras hemos podido apreciar a simple vista ciertas características de la laca con la que se decoran estos marcos. En primer lugar ésta es muy fina y no parece presentar preparación. Sólo se aprecia la existencia de un material blanquecino, probablemente compuesto de carbonato o sulfato cálcico, bajo los motivos en relieve; es decir esta sustancia podría haberse empleado aquí únicamente como material de relleno.

En el año 2007 se afirmó que estos marcos fueron realizados en Cantón hacia 1850²⁹⁹². Sin embargo nosotros consideramos que responden claramente a una técnica de lacado occidental del siglo XVIII. Las razones que nos conducen a pensarlo son varias y se refieren, tanto a su estilo, como a las características que se pueden apreciar, a simple vista, de su técnica. En primer lugar, los motivos representados en los marcos carecen de la perfección de lo oriental y delatan una mano occidental. Además, su forma alargada y el copete curvilíneo responde a una tipología de espejos ingleses de inicios del siglo XVIII²⁹⁹³.

Por otra parte, la factura del fondo de laca rojo y de los motivos decorativos no guarda relación con las piezas orientales y sin embargo responden a las características de la laca británica. Y ya hemos aludido a la ausencia de preparación de la laca, algo común al *japanning* del siglo XVIII. También el colorido escarlata de la laca está en sintonía con la producción de mobiliario elaborada en dicho país para la exportación y, en concreto, con la producción de Giles Grendey²⁹⁹⁴. Asimismo son características de la laca británica las orlas plateadas delimitando escenas, como la que aquí bordea el motivo del copete.

Marcos Villar y Fraile Gómez, en su estudio del inventario de la sacristía de la Iglesia de Santa María de Pozaldez, realizado en 2003, vinculan estos espejos con los adquiridos en 1786 en la almoneda del señor Varrera en Medina del Campo²⁹⁹⁵. Una relación que se hace posible gracias a la siguiente referencia que ha sido consultada por nosotros: *...It se le abonan cuatrocientos noventa y cinco R^{es}. Vⁿ q^e. costaron dos espejos grandes, ó de cuerpo entero...comprado en la almoneda del S^r Varrera en Md^a p^a adorno de la Sacristia de dha Igles^a en cumplimiento de lo mandado p^r la ultima Sta Visita...*²⁹⁹⁶.

Según sugerencia de Marcos Villar, la almoneda señalada en este documento quizá, más que a un comercio, se refiriera a la venta de una testamentaria, probablemente de un

²⁹⁹² AAVV; *Obras de ultramar en Medina del Campo*. Fundación Museo de las Ferias. Diputación de Valladolid, Valladolid, (2007), p. 32.

²⁹⁹³ Son muchos los ejemplos de espejos similares a éstos que podemos encontrar, tanto en el comercio de antigüedades, como en los museos. Por ejemplo, en el Museo Metropolitano de Nueva York existen varios ejemplares británicos de la primera mitad del siglo XVIII como el que se exhibe con el N° Inv: 25.115.24 y también americanos a imitación de los primeros de la misma época (N° Inv 40.37.4).

²⁹⁹⁴ Véase Ordóñez, C., (2011).

²⁹⁹⁵ Marcos Villar, M. A., y Fraile Gómez, A. M., *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid*, Partido Judicial de Medina del Campo, Valladolid, (2003), pp. 165, 193.

²⁹⁹⁶ AGDV. Libro de Fábrica de la Iglesia Santa María de Pozaldez, 1746-1790. (Cuenta que presenta Agustín Lorenzo Velasco, mayordomo de Santa María de Pozaldez).

eclesiástico o de una persona perteneciente a la burguesía, ya que si procediera de un noble se haría alusión a su cargo y no se utilizaría exclusivamente el diminutivo de Señor (S^r).²⁹⁹⁷ Por su parte, don Antonio Sánchez del Barrio, en 2007 director de la Fundación Museo de las Ferias de Medina del Campo, nos sugirió por entonces que el nombre *Varrera* podría corresponder al apellido *Barrera* del Mayorazgo de Murga y Barrera²⁹⁹⁸.

Bibliografía relativa a las piezas:

Marcos Villar, M. A., y Fraile Gómez, A. M., (2003), pp. 165, 193.

Ordóñez, C., (2011), nº 14, p. 19.

²⁹⁹⁷ Información oral aportada por Marcos Villar. Mayo de 2007.

²⁹⁹⁸ Información oral aportada por Antonio Sánchez del Barrio. Mayo de 2007.

14- SILLA DE LACA ROJA. Siglo XVIII. Colección particular (Madrid)



Procedencia: Italia

Datación: Mediados del siglo XVIII

Autor:

Dimensiones: (Alto, ancho, profundo) 46 x 42 x 95 cm.

Inscripciones:

Estado de conservación: Aceptable. Fue restaurado en Arcaz en 2014

Descripción:

Silla de amplio respaldo curvado en forma de "S" con pala recortada y copete tallado en forma de venera y entre roleos. La cintura del asiento remata en faldones recortados en tres de sus lados. Las patas delanteras son de tipo cabriolé y acaban en garra sobre bola y las traseras cuadrangulares se curvan ligeramente en la parte final. Las patas se unen entre sí por chambranas en forma de "H" curvada. La decoración consiste en motivos florales pintados y dorados en la pala del respaldo, en la cintura y en las rodillas de las patas. También encontramos una decoración marrón y dorada que imita la piel del leopardo en las patas delanteras, bajo la rodilla. Todo ello se acompaña de perfiles dorados en el respaldo, el asiento y las patas. El soporte de madera de esta silla es de haya y pino. En este mueble se aprecia la influencia de los asientos británicos del siglo XVIII, si bien el asiento adopta una forma más exagerada de lo que suele ser común en Inglaterra. Además, la existencia de chambranas responde a los prototipos ingleses destinados a la exportación y de gusto retardatario, ya que en Inglaterra desde los años treinta de dicha centuria estos elementos estaban desfasados.

15- CAJA DE LACA AMARILLA. Siglo XVIII. Colección particular (Barcelona)



Procedencia: Italia

Datación: Siglo XVIII

Autor:

Dimensiones: (Alto, ancho, profundo) 16 x 30 x 22 cm.

Inscripciones:

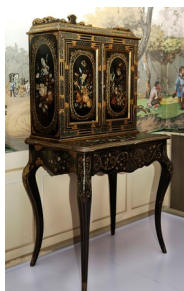
Estado de conservación: Regular. La laca presenta lagunas y suciedad superficial

Descripción:

Este pequeño contenedor constituye un prototipo común de la laca veneciana del siglo XVIII destinado a usos diversos²⁹⁹⁹, de madera de conífera en la estructura, se encuentra revestido por la parte externa de laca amarilla decorada con personajes chinoscos entre flores de gusto occidental ejecutadas en dorado y en tonalidades variadas, la laca del interior es de color rojo.

²⁹⁹⁹ Clara Santini publica varias fotos de este tipo de cajas venecianas. Santini, C., (2003), pp. 115, 116.

16- ESCRITORIO DE LACA NEGRA. Siglo XIX. MNAD. (Madrid)



Nº INV: 5152

Procedencia: Francia

Datación: Siglo XIX. Entre 1860 y 1870

Autor:

Dimensiones: (Alto, ancho, profundo) 147, 5 x 75, 5 x 51 cm.

Inscripciones:

Estado de conservación: Aceptable

Descripción:

Este mueble se compone de dos cuerpos: una mesa de faldón recortado y patas galbeadas³⁰⁰⁰ y un cuerpo superior con dos puertas. El faldón frontal de la mesa simula un cajón pero en realidad se trata de una escribanía de tapa abatible que, al abrirse, deja a la vista un compartimento de madera de sicomoro revestida de terciopelo negro. El interior del cuerpo superior es de la misma madera y cuenta con varias baldas. El escritorio se encuentra decorado con laca negra e incrustaciones de nácar, toques dorados y motivos ornamentales pintados al óleo.

Corresponde a un estilo de muebles que surge en Francia, en época del II Imperio, durante la segunda mitad del siglo XIX. Esta clase de mobiliario se caracteriza por su fondo de laca negra decorada con motivos figurativos realizados con nácar y pintura entre toques dorados y fragmentos del primer tipo de material.

Según la información aportada por el museo, se desconoce como entró este mueble a formar parte de sus fondos.

³⁰⁰⁰ Pata de perfil ligeramente curvado que no llega a ser cabriolé. Véase Rodríguez Bernis, S., (2006), p. 265.

Interpretación del estudio científico llevado a cabo en la obra

Con el fin de aproximarnos al conocimiento de la técnica empleada para la ejecución de la laca de este mueble se ha procedido a la toma de dos muestras de laca procedentes de distintas zonas.

A- Estratigrafía de una micromuestra tomada de una zona de color verde. Una hoja del lateral izquierdo

1- En primer lugar observamos un estrato correspondiente al aparejo blanco, de 20 micras de espesor, confeccionado con carbonato cálcico. En este estrato aparecen también silicatos, blanco de plomo y blanco de bario³⁰⁰¹ en muy baja proporción.

2- A continuación se detecta una capa de pintura negra elaborada con pigmento negro de huesos³⁰⁰² y aceite secante.

3- Seguidamente identificamos un estrato de color pardo grisáceo realizado con una baja proporción de carbón vegetal³⁰⁰³ aglutinado con resina de colofonia y aceite secante. Se trataría de un barniz coloreado con carbón vegetal³⁰⁰⁴.

4- Después se aprecia una capa de color pardo rojizo compuesta de colofonia y material celulósico, posiblemente alguna goma vegetal que no se pudo identificar. En esta capa no se distingue la existencia de pigmento alguno. Se trataría de otro barniz coloreado posiblemente con la goma vegetal que aparece en este estrato y que podría tratarse de la gutagamba³⁰⁰⁵.

5- Tras este estrato, encontramos otro parduzco que consiste en el aceite secante que serviría como fijativo del pan de plata del estrato subsiguiente.

6- A continuación se percibe una fina capa compuesta de pan de plata.

³⁰⁰¹ El blanco de bario es una sustancia mineral sintética, empleada como pigmento y como aditivo desde el siglo XVIII. Kroustallis, S. K., (2006), p. 81.

³⁰⁰² Esta sustancia se obtiene de la carbonización de los huesos y astas de varios animales. Se considera de calidad inferior que el negro marfil. Kroustallis, S. K., (2006), p. 296. Ordóñez, C., Ordóñez, L., Rotaecche, M., (Ed. cons 1997), p. 215.

³⁰⁰³ Este pigmento negro se obtenía de la calcinación de materia vegetal de diversa naturaleza. Kroustallis, S. K., (2006), p. 296.

³⁰⁰⁴ En el informe de Arte Lab se habla de capa de laca.

³⁰⁰⁵ Esta goma resina de color marrón amarillento se obtiene del tronco de varias especies del género *garcinia*, en contacto con el aire, endurece y luego se muele en forma de polvo de tonos marrones, dorados o amarillos. Es parcialmente soluble en agua y soluble en alcohol. Se ha utilizado como pigmento y para veladuras disuelto en barnices. Kroustallis, S. K., (2008), p. 192.

7- Sobre ella se sitúa otra verde traslúcida a base de un pigmento de cobre³⁰⁰⁶, alumina³⁰⁰⁷ y carbonato cálcico, las dos últimas sustancias en baja proporción. Esta capa se aglutina con aceite.

8- Este estrato de color pardo se compone de un barniz sin identificar.

B- Estratigrafía de una micromuestra tomada de dorado sobre negro

1- En primer lugar se detecta una capa de preparación de color grisáceo a base de carbonato cálcico, carbón vegetal en baja proporción, silicatos, blanco de plomo y blanco de bario. Estos tres últimos materiales en muy baja proporción. Esta capa tiene un grosor de 25 micras.

2- Después podemos comprobar la existencia de un estrato de carbonato cálcico que también forma parte del aparejo de 25 a 30 micras de espesor.

3- Luego vemos una tercera capa muy gruesa de pintura de color amarillo realizada con tierra amarilla³⁰⁰⁸ y blanco de plomo.

4- Sobre ella se extiende un estrato de pintura negra a base de negro de huesos.

5- A continuación se aprecia una capa translúcida de tono pardo rojizo confeccionada con una baja proporción de carbón vegetal. Se trata de un barniz coloreado con esta última sustancia. Probablemente el tono rojizo de la capa se lo aporte algún colorante que no se ha podido identificar. Este estrato se aglutina con aceite.

6- Después existe otra capa transparente de aspecto pardo grisáceo a base de carbón vegetal en baja proporción y aceite. Es asimismo un barniz coloreado.

7- Sucesivamente se sitúa otro estrato translúcido de color pardo rojizo, elaborado con carbón vegetal, de igual composición que la capa nº 4 de la micromuestra anterior (colofonia y material celulósico, probablemente una goma vegetal). Se trataría de otro barniz coloreado quizá con la goma vegetal que aparece en este estrato y que podría tratarse de gutagamba.

8- Después aparece una capa transparente de aspecto negruzco elaborada a base de carbón vegetal. Aquí se ha observado la presencia de aceite.

³⁰⁰⁶ Pigmento sintético inorgánico preparado y comercializado por primera vez en 1814. Kroustallis, S. K., (2008), p. 414.

³⁰⁰⁷ Óxido de aluminio. Es un pigmento que en el pasado se empleaba como abrasivo. Kroustallis, S. K., (2008), p. 306.

³⁰⁰⁸ En los estudios científicos efectuados por Arte Lab se denominan tierras a los pigmentos coloreados compuestos por minerales en los que se identifican óxido o hidróxido de hierro y que pueden estar acompañados de dióxido de manganeso, carbonato cálcico, carbonato cálcico magnésico y silicatos de aluminio, potasio, magnesio, entre otros. El color de las tierras que han sido utilizadas como pigmentos depende del tipo y proporción del compuesto de hierro y de la presencia de los otros óxidos y silicatos (Información extraída del informe de Arte Lab). Esta tierra amarilla sería pues un pigmento compuesto de óxido o hidróxido de hierro. Véase Kroustallis, S. K., (2008), p. 400.

9- Seguidamente vemos un estrato de pan de oro confeccionado con oro (94,4%) aleado con plata (4,6%) y cobre (1,0%) sobre una fina película, que no llega a poderse considerar como capa, compuesta de aceite secante, amarillo de cromo y verde de cromo. Esta película probablemente constituye el asiento del pan metálico, realizado en amarillo-verdoso para que el artífice que fuera a dorar la superficie pudiera identificar el motivo sobre el que debía extender la lámina.

10- Por último, se observa un barniz cuya composición no se pudo identificar.

Consideraciones finales:

Este estudio científico muestra la complejidad tecnológica de esta laca, realizada ya a finales del siglo XIX y por tanto en un momento de decadencia de la producción de laca en el mobiliario. En ella se alternan capas de pintura y estratos traslúcidos coloreados, configurados a base de materiales de variada naturaleza, con el objetivo de conseguir el efecto de profundidad y brillo propio de las lacas.

También cabe señalar la presencia de carbonato cálcico en el aparejo, algo muy empleado en la laca francesa, al igual que en la británica y al contrario de lo que sucede en España, ya que aquí, como se ha dicho, se recurría en mayor medida al sulfato cálcico. Otra cuestión a destacar lo constituye la existencia de blanco de plomo o albayalde, una sustancia que se va dejando de usar en el siglo XIX, dada su toxicidad, y que encontramos en esta pieza decimonónica.

Consideramos que el hecho de que no se haya identificado la sustancia que le aporta el color rojizo a los estratos nº 4 y nº 7 de las muestras A y B respectivamente, podría deberse a que, como se ha dicho, los colorantes rojos suelen ser difíciles de percibir en un análisis debido a que la cantidad empleada suele ser mínima o bien que se deba a un colorante de naturaleza orgánica, que no puede detectarse por microanálisis en SEM-EDX.

Finalmente cabe indicar que los materiales presentes en estas muestras parecen originales. Es decir; ningún estrato presenta solo trazas de material, que nos permita deducir que los subsiguientes son repintes o reintegraciones asentados sobre una superficie desgastada o con lagunas.

17- SILLA VOLANTE. Siglo XIX. Colección particular (Madrid)



Procedencia: Francia

Datación: Siglo XIX. Entre 1860 y 1870

Autor:

Dimensiones: (Alto, ancho, profundo) 85 x 40 x 33 cm.

Inscripciones:

Estado de conservación: Aceptable, aunque le falta el asiento

Descripción:

Este tipo de asiento, del mismo estilo II Imperio que el escritorio anterior, se conoce vulgarmente en España con el nombre de "silla volante", por su ligereza y facilidad para ser transportado de un lugar a otro. Son muchos los que se custodian en museos de toda Europa, incluidos los españoles.

Esta silla, de patas galbeadas y respaldo curvilíneo, se encuentra revestida de laca negra sobre madera de haya, con incrustaciones de nácar, parcialmente pintado, configurando un ramo de flores en la pala del respaldo. La ornamentación dorada, de tipo vegetal, salpica distintas zonas de la silla: cintura, patas y respaldo.

Interpretación del estudio científico

La identificación de la técnica de ejecución del recubrimiento de laca de esta silla, se ha llevado a cabo a partir del examen al microscopio de una micromuestra de este material procedente de una zona concreta de la silla.

A- Estratigrafía de una micromuestra de dorado sobre negro

1- En primer lugar observamos una capa de pintura gris azulada compuesta de blanco de plomo, blanco de bario, azul ultramar³⁰⁰⁹ y negro de huesos. Este último pigmento en muy baja proporción.

³⁰⁰⁹ Kroustallis, S. K., (2006), p. 71. Ordóñez, C., Ordóñez, L., Rotaecche, M., (Ed. cons. 1997), p. 216.

2- A continuación se extiende un estrato de pintura negra realizada con negro de huesos y blanco de plomo aglutinado con aceite de lino.

3- Después se aprecia un estrato dorado de pan de oro realizado con oro (91,74%), una pequeña proporción de plata (5,60%) y una menor cantidad de cobre (2,66%). La capa se asienta a la superficie mediante aceite de lino según la técnica de dorado al aceite o de mordiente graso.

4- Por último se identifica una capa de barniz confeccionado a base de resina de colofonia.

Consideraciones finales

En primer lugar cabe indicar que la laca de esta silla parece carecer de preparación. Otro dato a reseñar es que el motivo dorado de donde se toma la micromuestra se ha dorado al aceite con una lámina de pan de oro. Cabe señalar además que el barniz de colofonia que aparece en la superficie se empleaba con mucha frecuencia durante el siglo XIX en toda Europa. El método de ejecución de esta laca es bastante elaborado para tratarse de una pieza de esta centuria, aunque no tanto como el del escritorio anteriormente estudiado.

18- MESA ABATIBLE DE LACA DE VARIOS COLORES. Siglo XIX. Patrimonio Nacional. Palacio de Aranjuez. (Madrid)



Nº INV: 10028847

Procedencia: Francia

Datación: Siglo XIX, 1850 c.

Autor:

Dimensiones: (Alto, ancho, profundo) 79 x 110 x 95 cm.

Descripción:

Se trata de una magnífica pieza de estilo Napoleón III o II Imperio, realizada hacia la segunda mitad del siglo XIX. Su tablero abatible apoya en un pie bulboso de laca negra con figuras chinescas representadas en diferentes colores. El pie descansa a su vez en tres amplios pies en forma de quimeras talladas y doradas. El tablero presenta un borde moldurado de perfil mixtilíneo, decorado con estrellas de ocho puntas de inspiración morisca. En el centro del mismo, sobre un fondo de laca de un color amarillo tornasolado³⁰¹⁰, se desarrolla una rica y colorista composición de carácter extremo oriental en donde se describen lujosos edificios y personajes ocupados en distintas actividades.

Consideraciones finales:

Según el conservador del Palacio de Aranjuez Javier Jordán de Urríes, esta mesa estuvo ubicada originalmente en el Palacio de La Granja y debió de conservarse allí hasta tiempos recientes. De hecho, en el catálogo de una exposición organizada por Patrimonio Nacional en 2003 existe una foto de esta mesa situada en el antiguo dormitorio de los reyes de dicho palacio³⁰¹¹.

Bibliografía relativa a la pieza:

García Fernández, M. S., (2003), p. 213.

³⁰¹⁰ Como hemos visto, las superficies tornasoladas eran muy frecuentes en el *vernís martin*.

³⁰¹¹ García Fernández, M. S., (2003), p. 213.

19- CLAVICÉMBALO DE LACA VERDE Y BLANCA. Siglo XVIII. Alemania. Museu de la Música. (Barcelona)



Nº INV: 418

Procedencia: Alemania. Hamburgo

Datación: 1737

Autor: Christian Zell

Dimensiones: (Alto, ancho, profundo) 270 x 83 x 24 cm.

Inscripciones: En la parte interna de la tapa: *Christian Zell / Hamburg 1737. Reparat par Francesc Soler 1934, Barcelona*

Estado de conservación: Aceptable

Descripción:

Este clavicémbalo se encuentra revestido al exterior con una laca de color azul verdoso, mientras que la zona interior de la tapa adopta una tonalidad de blanquecina. La decoración predominante consiste en motivos de flores, aves y edificios de inspiración oriental realizados en dorado en la parte externa y en azulado en la interna. Éstos últimos se encuentran bordeados por una cenefa de flores³⁰¹². Como indica la inscripción a lápiz presente en el soporte de madera del instrumento, éste fue realizado en la ciudad de Hamburgo en el año 1737 por el famoso artífice Christian Zell³⁰¹³. Su colorido, responde a las características de los instrumentos musicales lacados que desde inicios del siglo XVII se realizaban en Hamburgo, los cuales presentaban una decoración ejecutada en colores intensos en la parte externa y de tono claro en la interna, a menudo con motivos ejecutados al óleo³⁰¹⁴.

³⁰¹² El aparejo de la obra parece muy fino a simple vista

³⁰¹³ Un constructor de clavicémbalos del taller de la familia Zell en Hamburgo, uno de los tres más famosos de la ciudad junto a los de la familia Fleischer y Hass. Huth, H., (1972), p. 63. Kenyon de Pascual, B., Nobbs, Ch., (1997). Vol XX, nº 2, p. 853. Parece ser que en 1974, este instrumento estaba custodiado en el conservatorio de Barcelona. Boalch, D., (1974), p. 191.

³⁰¹⁴ En la actualidad existe un clave de Hass construido en 1760 en la Belle Skinner Collection de la Universidad de Yale. <http://collectionmedia.yale.edu/catalog/3904101#.UMtW2MzTkt> . También los

Bajo la inscripción del nombre del autor y de la fecha de ejecución del clavicémbalo aparece el año en que fue restaurado -1934- escrito a lápiz junto al nombre del restaurador. Ello indica que este objeto se encontraba ya en España en 1934.

hay en determinados museos de Oslo y de Copenhague. Huth, H., (1972), p. 63. Según Kenyon de Pascual y Nobbs, la forma de doble curva típica de los claves de Zell, así como de otro constructor de claves berlinés denominado Michael Mietke, influye en los claves andaluces, llegando a ser algo que caracteriza a los instrumentos realizados en esta región de España, como aquellos de Pérez Mirabal. Esta influencia fue posible gracias a la intensa actividad existente entre los puertos andaluces y alemanes en el siglo XVII. Kenyon de Pascual, B., Nobbs, Ch., (1997), p. 853. Véase cap. IV de esta tesis.

20- TRES CAJAS DE LACA SOBRE CARTÓN PIEDRA. Siglo XIX. Colección particular (a y b) y Museo del Romanticismo (c) (Madrid)



Nº INV caja c: CE1190

Procedencia: Países Bajos. Spa

Datación concreta: Siglo XIX

Autor:

Dimensiones: Cajas a y b: (Alto, diámetro) 2 x 8, 70 cm.
Caja c: (Alto, diámetro) 2 x 7 cm.

Inscripciones: En la tapa de cada una de ellas: *FETE FLAMANDE*; *LES AMOURS AL ASSALT*; *RENAUT ET CLORINTE*

Estado de conservación: Bueno

Descripción:

Tres cajas de reducidas dimensiones de laca de Spa sobre soporte de cartón piedra con sus tapas revestidas de grabados. Quizá su destino fuera servir como polveras. Las dos primeras se encuentran en un domicilio particular. En la tapa de una de ellas se representa una escena galante con un letrero que reza *FETE FLAMANDE*. En la segunda se pueden contemplar dos querubines que parecen asaltar un castillo. La escena se acompaña de la inscripción *LES AMOURS AL ASSALT*.

En cuanto a la caja que se custodia en el Museo del Romanticismo, ésta presenta en la tapa un rótulo con las palabras *RENAUT ET CLORINTE*, en alusión a la escena amorosa de carácter mitológico que se describe en la ella³⁰¹⁵.

Las cubiertas de las cajas han adoptado una tonalidad sepia, probablemente por la oxidación de los barnices aplicados en ellas, dentro del proceso de lacado.

³⁰¹⁵ Nº Inv: CE1190 <http://ceres.mcu.es/pages/Main>

Cabe señalar que en el mismo museo se conserva otra caja del mismo estilo, probablemente española. Su tapa se encuentra decorada con una litografía en la que se representa el juramento de la Constitución de 1812 por parte de Napoleón Bonaparte en el año 1820³⁰¹⁶. La parte trasera de la caja presenta otro grabado con algunos artículos de la Constitución española y los nombres de ciertos personajes de renombre de la época³⁰¹⁷.

³⁰¹⁶ N° Inv: CE0482 <http://ceres.mcu.es/pages/Main> .

³⁰¹⁷ Según consta en la página web del Museo del Romanticismo, este tipo de cajas, realizadas para albergar ejemplares constitucionales, se conocen popularmente como "polveras", ya que según la tradición, fue una dama gaditana la que escondió el texto, impreso en un papel circular, en su polvera con el objeto de difundirlo. Posteriormente se publicaron diversas ediciones del texto constitucional con esta misma forma, fabricándose estuches o cajas que, por su formato y dimensiones, recuerdan a las polveras. <http://ceres.mcu.es/pages/Main>

2.1 Consideraciones técnicas derivadas de la observación directa y de los estudios histórico- científicos llevados a cabo en las obras europeas

A continuación expondremos algunas conclusiones relativas a la tecnología de las piezas examinadas a través de la observación directa y de los análisis científicos practicados en ellas.

Para empezar podemos establecer que en el aparejo de las lacas analizadas predomina el carbonato cálcico sobre el sulfato cálcico, al contrario de lo que, como veremos, sucede en las piezas españolas. De hecho, la presencia de esta última sustancia entre las aquí examinadas es minoritaria. Solo la localizamos en dos aparejos; en el de la pieza nº 11 (candelero de laca roja) en muy baja proporción y en el del bracket nº1 (estratos nº 1 de las micromuestras A y B), esta vez junto al carbonato cálcico y también en muy baja proporción³⁰¹⁸.

Por su parte, la mayoría de las piezas incluidas en la presente catalogación presentan aparejo. La ausencia del mismo se percibe solamente en la analítica realizada en uno de los dos burós de Grendey del MNAD (pieza nº 9 b) y en la "silla volante" que corresponde al nº 17 de la selección. Recordemos que la omisión del aparejo en los objetos de laca era recomendada por algunos tratadistas británicos para garantizar la estabilidad de la superficie lacada ya que consideraban que éstas era menos vulnerables en ausencia del mismo³⁰¹⁹.

Sin embargo, debemos recordar que el hecho de que no se perciba la preparación en una analítica no quiere siempre decir que no exista, sino que podría significar también que no se hubiera llegado a incidir en ella a la hora de tomar la muestra.

Por otra parte, cabe asimismo destacar que no se han identificado los aglutinantes del aparejo de ninguna de las piezas estudiadas debido a que no se han realizado análisis con cromatografía líquida de alta resolución para detectar las proteínas identificativas de las colas de origen animal. No obstante, es posible suponer que la sustancia utilizada en ellas sea la cola animal.

En cuanto a los niveles de grosor de los aparejos éstos no suelen ser elevados, salvo en el caso de que el estrato nº 1 de la micromuestra A, tomada al reloj de pie de laca roja de propiedad particular (pieza nº 5) sea un aparejo y no material de relleno.

Sin embargo, como ya se ha dicho, el dato acerca del grosor del aparejo que se refleja en las estratigrafías no tiene por qué ser absolutamente fiable ya que, en el momento de extraer una muestra, no siempre accedemos a todos sus estratos. Solamente somos conscientes de que ésta contiene todo el espesor del aparejo cuando se identifica el soporte del objeto en la estratigrafía.

Por su parte, solo hemos visualizado cola orgánica sobre el soporte de madera de una de las obras analizadas, en concreto, en el estrato nº 1 de la micromuestra C del buró de laca

³⁰¹⁸ Podríamos asociar la existencia de este material aquí y en tan baja proporción a la contaminación del carbonato cálcico con él en los propios yacimientos de forma natural.

³⁰¹⁹ Dossie, R., (1758), p. 408.

oscura del MNAD (pieza nº 8). Como ya se ha dicho, el impregnar los soportes con cola formaba parte de la práctica habitual, no solo de los procesos de lacado, sino de los métodos de muchas otras técnicas artísticas. Su objetivo consistía en limitar la porosidad natural del material para facilitar una mejor adhesión de las sucesivas capas de materia aplicadas a la obra.

En algunas piezas encontramos estratos de barniz aplicados directamente sobre el aparejo. En la laca europea esta práctica solía responder a la intención de impermeabilizarlo y de volverlo menos poroso y más compacto. De esta manera se conseguía un pulido más fino de cada uno de los estratos de la obra, propiciándose así que el aspecto final de la superficie lacada fuera de un brillo intenso.

En esta selección hemos identificado barnices sobre el aparejo de las siguientes obras: pieza nº 5 (micromuestra A), pieza nº 6, (micromuestra C) y pieza nº 8 (micromuestra A). Excepto el barniz del objeto nº 8, que se percibe como traslúcido, los demás barnices podrían estar coloreados, a pesar de que no se haya detectado en ellos colorante alguno, por lo que, además de haberse aplicado con la intención mencionada, constituirían, parte del fondo de laca de cada objeto, aspecto al que nos referiremos seguidamente.

Con respecto a los fondos de laca de las obras estudiadas, éstos se ejecutan a base de capas pictóricas y también mediante barnices coloreados, según lo habitual en la técnica de la laca europea. Y cuando se identifica el aglutinante de las capas pictóricas éste es siempre aceite. Es decir; en ninguna de ellas se ha apreciado cola o huevo, lo que apuntaría a una técnica al temple. En los objetos en que se detecta la naturaleza del aceite encontramos el de linaza.

Como se ha venido diciendo, en el caso de los barnices coloreados, la analítica a menudo no identifica el colorante empleado cuando éste es de naturaleza animal o vegetal, como sabemos los rojos y los amarillos son los que suelen pasar más desapercibidos. Por ello, algunos de los barnices dispuestos en los distintos estratos internos de las micromuestras analizadas en los que no se percibe sustancia alguna, podrían encontrarse teñidos en realidad.

En lo relativo al colorido de los fondos de laca, el que predomina es el rojo seguido del negro. El primer tipo de superficie se consigue principalmente con el bermellón (piezas nº 5 y nº 9) y en menor proporción con el minio (pieza nº 11). Normalmente estos pigmentos aparecen combinados con otras sustancias.

En cuanto a los fondos negros encontramos con frecuencia el negro de huesos. Este pigmento se localiza en el estrato nº 2 de la micromuestra A y en el nº 4 de la B, respectivamente, del escritorio francés del MNAD (pieza nº 16). En este mismo mueble también se ha identificado carbón vegetal (estrato nº 3 de la micromuestra A y estratos nº 5, 6, 7 y 8 de la micromuestra B). Estas sustancias aparecen, tanto formando parte de capas pictóricas (en la micromuestra A), como disueltos en barnices (estrato nº 3 de la micromuestra A y estratos nº 5, 6, 7 y 8 de la micromuestra B).

En la "silla volante" de propiedad particular (pieza nº 17), el fondo de laca negra se configura en dos estratos pictóricos. El primero de ellos (estrato nº 1 de la micromuestra A) se confecciona con negro de huesos, blanco de bario, blanco de plomo y azul

ultramar. El segundo estrato (nº 2 de la micromuestra A) se ejecuta a base de negro de huesos, blanco de plomo y aceite de lino. Cabe señalar que el aglutinante del estrato nº 1 de la micromuestra A no fue identificado en la analítica.

Con respecto a las demás tonalidades, una de las más empleadas, dentro de las piezas del muestreo, para los fondos de laca azules es el de Prusia. Lo encontramos formando parte de las capas pictóricas que configuran el fondo de laca del *bracket* de propiedad particular (pieza nº 1). Aparece en concreto en los estratos pictóricos nº 2 de las micromuestras A y B respectivamente. También se detecta en la capa nº 2 de las micromuestras A y B del reloj de pie del MNAD (pieza nº 6). En ambas obras el azul de Prusia se aglutina con aceite de lino.

Otro de los pigmentos que se identifican en los fondos de laca de las piezas analizadas es el azul esmalte. Desempeña la función de colorante de un barniz confeccionado con copal presente en el estrato nº 3 de las micromuestras A y B respectivamente del objeto nº 1 de la catalogación.

Este pigmento también se percibe en los estratos nº 3 de las micromuestras A y B respectivamente del reloj de pie del MNAD (pieza nº 6). Esta vez el aglutinante es el aceite de lino. Es decir; aquí este pigmento forma parte de una capa pictórica, y no de un barniz. Pero en ambas obras se aplicó con la intención de reforzar o matizar el color azul del estrato anterior confeccionado con azul de Prusia.

Cabe señalar que el azul esmalte era uno de los colores recomendados por los tratadistas británicos de la época para las obras de *japanning*. Así por ejemplo Stalker y Parker aconsejan su uso en la receta *To make blue Japan*³⁰²⁰. También Dossie lo hace en su propio recetario argumentando que éste era uno de los pigmentos azules que debían emplearse a la hora de crear una superficie de *japanning* de este color³⁰²¹.

Nos parece oportuno precisar aquí que, en el caso del reloj nº 1, el azul esmalte forma parte de un barniz de copal, probablemente con la intención de evitar la futura alteración cromática del mismo ya que, entre las resinas naturales ésta era una de las más incoloras. De hecho, con el tiempo la tonalidad amarillenta de la goma laca sobre los colores azules tiende a volverlos verde, efecto que aconsejaba evitar Dossie:

*...but the varnish nevertheless, will somewhat injure the colour, by giving to a true blue a cast of green...*³⁰²²

En realidad, muchas de las lacas que hoy en día presentan una tonalidad verde podrían haber sido en su día azules, un hecho que a veces percibimos a través del colorido, de un azul intenso, del interior de las lagunas que se aprecian en la superficie de la laca.

En cuanto a los fondos de laca de color blanco solo existe una de las piezas seleccionadas con esta tonalidad. Se trata de uno de los *brackets* del MNAD (pieza nº

³⁰²⁰ Stalker, J., y Parker, G., (Ed. cons.1998), p. 22

³⁰²¹ Dossie, R., (1758), p. 416.

³⁰²² Dossie, R., (1758), p. 416. Helwig, K., (2001). Vol. 26, pp. 30, 31.

2). Aquí el pigmento básico empleado es el albayalde. Lo encontramos combinado con una baja proporción de sílice en la capa nº 2 de la micromuestra A y en la nº 1 de la micromuestra B. Dicho fondo de laca -quizá previsto para ser de un blanco puro, dada la elección del albayalde, un pigmento de un blanco intenso que es además muy cubriente- adopta ahora a simple vista un color amarillento. Este hecho probablemente se deba a la oxidación de algunas de las sustancias aplicadas en los estratos sucesivos.

En este sentido es posible afirmar que el albayalde es el pigmento preferido por ciertos artesanos, como Dossie, para la ejecución de los fondos blancos³⁰²³.

Desafortunadamente, las analíticas efectuadas en este reloj no detectaron el aglutinante de las capas pictóricas mencionadas. Es probable que éste consistiera en una sustancia incolora, como la cola de pescado, con el fin de no alterar el color de la superficie lacada de blanco.

En cuanto a las resinas de los barnices, la colofonia fue la más empleada y la que aparece en mayor proporción (piezas nº 5, 6, 9, 11, y 17). En segundo lugar se sitúa el copal (piezas nº 1 y nº 8), la goma laca (piezas nº 2 y nº 11) y por último la sandaraca (pieza nº 11).

A diferencia de lo que, como veremos, sucede en los objetos de laca española analizados (apéndice IB), las diferentes resinas no suelen combinarse aquí entre sí, a excepción del caso del candelero de laca roja (pieza nº 11) en el que conviven la colofonia, la sandaraca y la goma laca.

Podemos apuntar que hemos encontrado goma laca y colofonia en intervenciones llevadas a cabo en momentos posteriores a la ejecución de la obra (piezas nº 8 y nº 11 de la selección). Asimismo aparecen recubrimientos de resinas sintéticas y de cera de abejas en algunas de las piezas analizadas, también fruto de reparaciones.

Como ya se ha señalado, los aceites podían formar parte, junto a las resinas, de los barnices de las lacas europeas. Y en los casos aquí analizados, cuando esta sustancia aparece, al igual que cuando lo hace en otros estratos, siempre encontramos el de linaza. De hecho este es el aceite más empleado dentro de las técnicas artísticas de nuestro continente.

La mayor parte de los motivos decorativos se realizan en dorado y plateado, normalmente ambas técnicas se combinaban en una misma obra con el fin de conseguir superficies con acusados contrastes cromáticos. Para ello se utilizaban preferentemente panes metálicos aplicados, mayoritariamente según el procedimiento del mordiente graso, un método que según Dossie era el único practicado en su época³⁰²⁴ y que nosotros hemos encontrado, en todos los casos analizados.

Conviene destacar que, en las analíticas efectuadas se ha localizado mayoritariamente oro puro; es decir sin alea. Este sería el caso de la decoración geométrica del *bracket* analizado del MNAD (pieza nº 2). También aparece oro en el reloj de pie del mismo museo (pieza nº 6), formando parte de la vestimenta de una de las figuras chinas de

³⁰²³ Dossie, R., (1758), p. 414.

³⁰²⁴ Dossie, R., (1758), p. 428.

la puerta central (estrato nº 8, micromuestra A). Y, por último, en un motivo vegetal presente en el cuerpo superior del buró de laca negra también del MNAD, (pieza nº 8), en el estrato nº 7 de la micromuestra C.

Por su parte solamente apreciamos oro aleado con otros metales en los dos muebles del siglo XIX analizados: el escritorio francés del MNAD (pieza nº 16), la "silla volante francesa" (pieza nº 17) y también en el buró de Grendey del siglo XVIII perteneciente al mismo museo (pieza nº 9 b).

En el caso del objeto nº 16, la lámina compuesta de plata (94, 4 %), oro (4, 6%), y cobre (1,0 %) se asienta sobre un motivo decorativo de carácter vegetal presente en una de las puertas del cuerpo superior. En cuanto a la decoración dorada de la "silla volante" (pieza nº 17) el oro se compone también de plata (5, 60%), oro (91,74%) y cobre (2,66%).

Por último, en la micromuestra A tomada del lateral del buró de Grendey citado (pieza nº 9), debajo de una capa pictórica de color oscuro y de otra sucesiva de plata, se aprecia un estrato dorado (nº 3 de la micromuestra A), compuesto de varios panes de oro aleado con plata en la siguiente proporción: oro (57,1%) y plata (42,9%).

También existe oro falso; es decir aquél que no contiene oro en su composición en el candelero correspondiente al nº 11 de la catalogación. Dicha lámina se compone de cobre (87,58 %) y cinc (12/42%) y se localiza en el estrato nº 5 de la micromuestra A.

En cuanto al pan de plata, lo encontramos, como se ha dicho, en la pieza nº 9 b, en concreto en el estrato nº 5 de la micromuestra A, situado bajo una capa pictórica oscura ejecutada con carbón vegetal.

También se observa la presencia de pan de plata en el escritorio francés, del MNAD (pieza nº 16), configurando una hoja decorativa que sucesivamente fue pintada de color verde al óleo, como muestra la analítica científica (estratos nº 6 y nº 7 de la micromuestra A).

También se aprecia pan de plata en el reloj de pie inglés de laca roja de propiedad particular (pieza nº 5), en concreto en la micromuestra tomada del rostro de uno de los personajes chinoscos que decoran el mueble (estrato nº 5 de la micromuestra A).

El último tipo de pan metálico que distinguimos entre los objetos estudiados es el de estaño. Lo identificamos en el estrato nº 7 de la micromuestra B tomada del rostro de uno de los personajes orientales que decoran la puerta central del reloj de pie inglés del MNAD (nº 6). Como ya se ha dicho en varias ocasiones, el recurso a este metal en sustitución de la plata fue habitual en la laca europea dado el ennegrecimiento que sufre ésta en contacto con la atmósfera.

Los panes metálicos plateados (de plata y de estaño respectivamente) se empleaban, entre otras cosas, para configurar los rostros de las figuras orientales representadas, respondiendo a una práctica común en la laca europea que recurría a este tipo de láminas para la ejecución de las carnaciones. Y, a menudo sobre ellas se extendían veladuras de color pardo con el fin de conseguir tonalidades similares a las de la piel

humana. De esta manera, las carnaciones contrastaban perfectamente con la indumentaria de los personajes cuando ésta se realizaba en dorado.

Pero dichas corlas también se aplicaban en otro tipo de elementos, tanto plateados como dorados, con el fin de conseguir distintos efectos cromáticos, profundidad y volumen³⁰²⁵. Y cabe indicar que esta práctica se detecta en algunas de las analíticas efectuadas.

En cuanto a los asientos de las láminas, ejecutados con el fin de que quien fuera a dorar o a platear los motivos requeridos pudiera distinguir el lugar destinado a ello, se han localizado algunos estratos de distintas tonalidades que pudieran haber ejercido dicha función. El color más frecuentemente de estos asientos era el rojo, aunque también los había amarillos y blancos, éstos últimos podían emplearse con la plata.

Por ejemplo, en la analítica llevada a cabo en el *bracket* británico del MNAD (pieza nº 2) se identifica una capa de color rojo confeccionada con bermellón y aceite de lino, justo debajo del estrato de pan de oro, que podría haber ejercido tal papel (estrato nº 3 de la micromuestra B).

Otro posible asiento de una lámina metálica podría corresponder al estrato nº 7 constituido por bermellón y óxido de hierro localizado bajo el pan de oro presente en la micromuestra A, extraída del reloj de pie inglés del MNAD (pieza nº 6). Debajo de la lámina de estaño de la micromuestra B del reloj encontramos asimismo una capa de bermellón (nº 5) aglutinado con aceite de linaza. Por último, en la micromuestra C de la obra aparece otra capa (nº 3), situada bajo un estrato de oro, confeccionada con el mismo pigmento, acompañado esta vez de carbonato cálcico. Esta capa se aglutina con aceite de lino.

Por su parte, el estrato nº 3 de la micromuestra B del buró británico de laca negra del MNAD (pieza nº 8) que aparece justo debajo de otro conformado con estaño, podría ser asimismo un asiento de dicho material. Este estrato se encuentra confeccionado con bermellón y carbonato cálcico. Lo mismo se puede decir de la capa nº 6 de la micromuestra C del mismo buró. Este estrato pictórico se compone de bermellón y se sitúa bajo una capa de pan de oro.

Finalmente, en el candelero de *japanning* rojo de este muestreo (nº 11), se aprecia una capa (nº 4 de la micromuestra A) de color blanco, ejecutada con blanco de plomo, situada bajo un estrato de pan de oro falso, que podría constituir asimismo un asiento de esta lámina.

Otro sistema de dorado muy empleado en las lacas europeas que encontramos aquí, tanto en el buró inglés de laca negra del MNAD (pieza nº 8), como en los de Grendey del mismo museo (piezas nº 9, a y b), es el de la venturina. Dicha decoración se puede percibir a simple vista en distintos puntos de los muebles mencionados.

Pero ciertas obras, además de los motivos dorados y plateados, presentan otros pintados en diferentes tonalidades. Este sería el caso del reloj británico de sobremesa del MNAD

³⁰²⁵ Y, a la vez, en el caso de la plata, con ello se conseguía evitar el contacto directo de la lámina metálica con la atmósfera.

(pieza nº 2), del escritorio francés del mismo museo (pieza nº 16) o de la "silla volante" de idéntica nacionalidad (pieza nº 17). Estos dos últimos muebles presentan composiciones florales de tipo occidental en colores variados realizadas con pintura al óleo y con nácar teñido a base de barnices coloreados. También encontramos decoración pintada en las chinerías de la mesa francesa del palacio de Aranjuez (pieza nº 18). Por último, en el caso del clave alemán (pieza nº 19), la parte interna de la tapa exhibe una decoración de chinerías ejecutadas en verde sobre un fondo de color blanco.

En la mayor parte de las obras examinadas se combinan los motivos lisos con otros realizados con cierto relieve, un dato que puede percibirse a simple vista y que puede detectarse en las analíticas. Así por ejemplo pensamos que el elevado grosor de la capa nº 5 de la micromuestra A (compuesta de carbonato cálcico y de una baja proporción de albayalde) del reloj de pie británico del MNAD (pieza nº 6), podría deberse a que se trata en realidad de material de relleno.

Cabe apuntar que los motivos decorativos a menudo se bordean de negro y se perfilan de este color determinados detalles de los mismos. En los casos analizados el pigmento empleado para ello es el carbón vegetal. Con él se realizó por ejemplo el contorno de una hoja verde del *bracket* del MNAD (pieza nº 2). De hecho este pigmento aparece en el estrato nº 3 de la micromuestra A, justo encima del de color verde correspondiente al interior de la hoja.

Como se ha dicho, también encontramos, entre las piezas examinadas, decoraciones realizadas con nácar. Lo vemos en dos de las obras francesas del siglo XIX (piezas nº 16 y nº 17). En ellas este material se aplica en pequeños fragmentos irregulares o circulares, en algunos puntos configurando retículas. También aparece conformando los pétalos, tallos y hojas de las composiciones florales que sucesivamente se pintan de distintos colores.

3. OBJETOS DE LACA ESPAÑOLA (IB)

En este apartado presentamos los resultados del estudio de treinta y seis lacas españolas de los siglos XVIII y XIX de distintos estilos y tipologías -mobiliario, carruajes e instrumentos musicales- localizadas, tanto en colecciones públicas (museos y otras instituciones), como privadas (domicilios particulares, tiendas de antigüedades, casas de subastas, etc.), de nuestro país. Estos objetos se encuentran decorados con diferentes materiales y según distintos métodos.

Al igual que en el caso de las piezas europeas precedentemente estudiadas, la elección de las españolas ha estado condicionada, además de por su interés histórico-artístico, por las posibilidades de acceder a las mismas para proceder a su estudio. En este sentido, las circunstancias han determinado que casi todas ellas hayan resultado ser muebles del siglo XVIII. Y en esto influye el hecho de que la mayor parte de las lacas que se conservan en nuestro país pertenecen a esta tipología y a este siglo³⁰²⁶.

³⁰²⁶ Además, como hemos apuntado al referirnos al grupo de piezas europeas, quien redacta esta tesis se ocupa profesionalmente de la restauración de muebles por lo que ésta es la tipología de objetos para cuyo estudio ha tenido mayores posibilidades de abordar.

La presente catalogación incluye los exámenes científicos efectuados en catorce objetos³⁰²⁷ escogidos, en gran medida, por las posibilidades que ofrecían de aportar resultados satisfactorios acerca de los procedimientos tecnológicos utilizados para su ejecución. Dichos resultados se pueden extrapolar, en algunos casos, a otros ejemplares similares de este catálogo que no hemos obtenido oportunidad de analizar.

Los objetos estudiados se ordenan por tipologías y son los siguientes: cuatro relojes de pie, cuatro sillas, un banco, dos burós de dos cuerpos y cuatro de un solo cuerpo, tres cómodas, dos mesas, un contador, un escritorio, un escaparate, una cuna, un baúl, un panel mural, un armario, dos arquetas, una silla de manos y seis salterios.

Aunque reseñamos aquí un objeto parcialmente lacado sobre piel (pieza nº 8), el resto de los soportes de los ejemplares a que aludiremos a continuación son de madera, siendo las coníferas y, en concreto el pino, la más utilizada, aunque se ha localizado madera de caoba en dos objetos: una mesa mallorquina del siglo XIX de propiedad particular (pieza nº 20) y una silla de manos que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (pieza nº 30). La presencia de caoba en este vehículo responde, como ya se ha apuntado, a las características de un buen número de carruajes lacados.

En lo que se refiere al estilo de estas obras, la influencia que se evidencia en ellas de forma más patente, principalmente en el mobiliario, es la británica, sobre todo en lo que se refiere a la reproducción de prototipos propios de este país como los relojes de pie, los burós, tanto de un solo cuerpo como de dos y los asientos. Pero la influencia inglesa se manifiesta asimismo en el colorido rojo, predominante en las piezas examinadas, uno de los preferidos del *japanning*.

Sin embargo, mediante la lectura de las siguientes páginas, podremos comprobar como por lo general la interpretación de lo británico se produce de manera muy libre, combinándose con elementos autóctonos. Este es el caso de los relojes de pie, en los que no se reproducen los patrones iconográficos de los prototipos de *japanning* en los cuales se inspiran. Así, es patente la ausencia en los españoles del esquema decorativo a base de chinerías que suele representarse sistemáticamente en la puerta del cuerpo central de los primeros.

La mayor parte de los relojes que analizaremos a continuación, a excepción del que se estudia en primer lugar (pieza nº 1), en el cual se imitan bastante fielmente las chinerías propias del *japanning*, responden a una decoración variopinta en la que se funden los elementos orientales con los occidentales de tipo local o popular.

Especialmente representativo es, en este sentido, el reloj de laca roja que constituyó un regalo del gremio de los relojeros madrileños a Carlos III con motivo de su entrada triunfal en Madrid (pieza nº 4). En él aparecen personajes castizos bailando al son de la guitarra, la vista de la calle de una ciudad, probablemente Madrid, en la que transcurre un cortejo, etc.

Los relojes restantes (piezas nº 2 y nº 3) son de color azul claro, una tonalidad infrecuente en Inglaterra pero que encontramos a menudo en ciertos muebles catalanes

³⁰²⁷ Piezas correspondientes a la siguiente numeración: 1, 5, 6, 7, 10, 12, 19, 20, 21, 23, 25, 26, 30 y 31.

del siglo XVIII, no solo lacados sino también pintados, como por ejemplo las camas olotinas.

Cabe añadir que alguno de los relojes catalogados podría haberse situado en recintos religiosos. De hecho, existen otros de la misma tipología, tanto ingleses como españoles, en las sacristías de algunas iglesias.

Pero la influencia francesa también se percibe en ciertos muebles, como por ejemplo en la cómoda monocromática catalana de la colección Junyent (pieza nº 17). De hecho, este tipo de lacas eran muy comunes en el país vecino durante todo el siglo XVIII.

Por otra parte, la mesa del MNAD (pieza nº 19), se inscribe en una corriente estilística de mobiliario de laca negra con incrustaciones de nácar y motivos pintados de gusto occidental que se desarrolló en Francia dentro del estilo II Imperio, así como en la Inglaterra victoriana. Como se ha visto, en la catalogación de obras europeas expuesta precedentemente, se estudian dos muebles de este estilo: un escritorio y una silla

Por último, es posible señalar que no faltan muebles apegados a la tradición española como el escaparate del Museo - Casa de los Pisa en Granada (pieza nº 23) o el buró de El Palacio de La Granja (pieza nº 13).

Junto al mobiliario, se incluyen aquí seis salterios (piezas nº 31, nº 32, nº 33, nº 34, nº 35 y nº 36) que responden a las características de los españoles y una silla de manos de influencia italiana y francesa, tanto por lo que se refiere a su fondo dorado, habitual en las sillas de ambos países, como en la decoración a base de figuras mitológicas (pieza nº 30).

Los motivos presentes en las lacas españolas que estudiaremos a continuación se representan con ingenuidad y a la vez, con soltura, tanto las chinerías como los asuntos occidentales. Entre estos últimos destacan las reservas reticuladas, generalmente doradas, derivadas del *lattice work* del *japanning*. Estas reservas, muy ajenas a la maestría de las británicas, pero cargadas de personalidad, adoptan aquí las formas más variadas.

Como se ha dicho, en las lacas españolas no faltaban los elementos de tipo religioso como el anagrama de Jesucristo "IHS" que aparece en el cabecero de una cuna de laca amarilla del Museu del Disseny de Barcelona (pieza nº 24), decorada con chinerías de carácter muy ingenuo.

Cabe señalar que, a excepción de un panel mural (pieza nº 26), cuya autoría, como veremos, se encuentra documentada, los objetos que estudiaremos a continuación son anónimos. Sin embargo, encontramos un dato que podría apuntar al artífice de uno de los salterios conservados en el MNAD (pieza nº 33) en los nombres Medyabylla y Mediabilla presentes respectivamente en su caja armónica. Por lo que atañe a la autoría de los relojes, en este sentido existe una importante diferencia con respecto a los británicos anteriormente estudiados en el apéndice IA). Ello se debe a que en la esfera de estos últimos figura el nombre del relojero y habitualmente también el del centro de producción. Sin embargo, no podemos extraer la misma información de los españoles que se incluyen en la presente clasificación por el hecho de que solo dos de ellos cuentan con esfera y además éstas carecen de inscripción.

No obstante, en dos de los muebles que se engloban en este grupo de objetos, encontramos indicios relativos a su biografía material en los restos de etiquetas de papel que aún se conservan. Nos referimos a una mesita tipo trípode del Museo Nacional de Artes Decorativas (pieza nº19) y al escaparate del Museo - Casa de los Pisa de Granada (pieza nº 23). Sin embargo, la información que se ofrece en ellas es relativa y será necesario profundizar en el futuro en su estudio para poder establecer conclusiones válidas.

1- RELOJ DELACA ROJA. Siglo XVIII. Colección Particular. (Hotel La Sirena. Segovia)



Procedencia: España

Datación: Siglo XVIII

Autor:

Dimensiones: (Alto, ancho, profundo) 230 x 50 x 25 cm.

Inscripciones:

Estado de conservación: Aceptable

Descripción:

Reloj de pie de madera de conífera revestida de laca roja con chinerías doradas carentes de relieve entre reservas de retícula. Esta decoración presenta, en algunos puntos, un sombreado de tono sepia, conseguido probablemente mediante la técnica del bronceado; es decir mediante veladuras de barnices de tonalidad marrón aplicadas sobre el oro³⁰²⁸.

El reloj se compone de tres cuerpos. El superior guarda la esfera del reloj, adopta forma de templete, consta de tres puertas, una en el frente y dos en los laterales y remata en cornisa curvada y moldurada con pináculos torneados. En el cuerpo central se sitúa la puerta del reloj que custodia el péndulo del mismo. El cuerpo inferior adopta forma de plinto y descansa sobre pies torneados en forma de cebolla. En el plinto, en la puerta del cuerpo central y en los laterales se representan paisajes de carácter oriental, en un dorado de tonalidad sepia, en donde despuntan aves claramente inspiradas en los modelos propiciados por Stalker y Parker en su publicación de 1668.

³⁰²⁸ Bartolomé García, F. R., (2004), p. 17. Munaiz y Millana, R., (1831), p. 215. Véase cap. IV de esta tesis.

Interpretación del estudio científico llevado a cabo en el reloj

A continuación se describen los resultados obtenidos acerca de los materiales y procedimientos empleados en la laca de este objeto a través del análisis de una micromuestra extraída de su superficie.

A- Estratigrafía de una micromuestra de color rojo

- 1- Sobre la madera de conífera existe un estrato de aparejo de sulfato cálcico de 90 micras de grosor.
- 2- Seguidamente observamos una capa de pintura anaranjada confeccionada con minio y sulfato cálcico³⁰²⁹.
- 3- A continuación vemos otras dos capas pictóricas ejecutadas con bermellón. Éstas se encuentran aglutinadas con temple de huevo y resina de colofonia.
- 4- Después aparece un estrato de barniz color pardo, realizado a base de copal.
- 5- Finalmente existe otro estrato transparente moderno de resina alquid.

Consideraciones finales:

De todos los relojes de pie españoles que se reseñan en esta clasificación éste es el que se corresponde en mayor medida estilísticamente con los relojes de pie británicos, no solo por el colorido rojizo de la laca, preferido de la laca inglesa que se exportaba a nuestro país, sino también por la fidelidad con que se reproducen las chinerías propias del *japanning*. También se interpretan de forma particular y con esmero las reservas reticuladas propias de este estilo.

La mayor parte de los materiales que se detectan en la micromuestra extraída de la obra parecen originales. El bermellón, dispuesto en la capa nº 3, resulta ser clave en este sentido ya que se trata de un material muy recomendado para las lacas en los recetarios europeos del siglo XVIII³⁰³⁰, cuyo uso disminuye gradualmente a partir del siglo XIX, por lo que parece probable que forme parte de la capa pictórica original. Sin embargo, la presencia de la resina *alquid*, localizada en el último estrato de la muestra, manifiesta que la obra fue rebarnizada a partir de la segunda mitad del siglo XX. Ello se debe a que este material se comercializa por primera vez a partir de esos momentos.

El fondo de laca roja de este reloj se ejecuta a base de capas pictóricas realizadas al temple. Por último, cabe señalar que se constata la existencia de sulfato cálcico en la preparación, una sustancia que, como se ha dicho, se prefiere en España al carbonato cálcico.

Bibliografía relativa a la pieza:

Ordóñez, C., (2009), pp. 116, 117

³⁰²⁹ El sulfato cálcico aparece en muy baja proporción.

³⁰³⁰ Webb, M., (2000), p. 125.

2- RELOJ DE LACA AZUL. Siglo XVIII. Colección particular (Madrid)



Procedencia: España. (Aragón o Valencia)

Datación: Siglo XVIII

Autor:

Dimensiones: (Alto, ancho, profundo): 260 x 49 x 25 cm.

Inscripciones:

Estado de conservación: Deficiente. Ha sido limpiado en exceso, con lo que se ha perdido gran parte de la laca y dorado originales. Por ejemplo se ha eliminado la decoración de la molduración de la base del plinto y de otras zonas de la obra. Este reloj carece de su esfera original.

Descripción:

Reloj de pie de madera de conífera revestida de laca azul claro. Presenta una decoración dorada y corlada, lisa y con relieve. Esta última según la técnica de la pastilla³⁰³¹. La ornamentación se completa con grabados coloreados adheridos a la superficie de la obra según la técnica del *arte povera*³⁰³².

Se divide en tres cuerpos: superior, central y plinto. El primero de ellos adopta forma de templete, con columnas y pilastras dóricas que pudieron haber sido en su momento doradas o corladas. También presenta molduras y decoración dorada floral en bajo relieve. Este cuerpo remata por la parte inferior en una moldura cóncava con restos de pan de plata³⁰³³ y vestigios de grabados.

En la puerta, de perfil mixtilíneo, del cuerpo central del reloj, se desarrolla una decoración a base de motivos dorados a bajo relieve y de grabados coloreados adheridos

³⁰³¹ Véase cap. IV de esta tesis.

³⁰³² Dichos grabados han perdido, en gran medida, su color y adoptan una tonalidad sepia.

³⁰³³ Dado el aspecto de la plata, ésta pudo haber ido en origen corlada.

a la superficie. En la parte superior de la puerta se aprecia un jarrón de estilo renacentista que contiene un pequeño naranjo realizado con papel coloreado. A la derecha del mismo revolotea una mariposa del mismo material. Bajo el jarrón se representa, en relieve dorado, un paisaje con dos edificios y al fondo destaca otra mariposa de papel. Debajo del jarrón se aprecia el patio de un palacio con una fuente en el centro, todo ello realizado en pastilla dorada. La decoración se completa, en esta zona de la obra, mediante los siguientes elementos representados con recortables: el agua de la fuente, tres personajes y dos aves en lo alto de dos torres.

La puerta se acopla a la estructura del reloj mediante bisagras de hierro torneado dorado. Bajo ella aparece un jinete representado en papel, enmarcado por un amplio motivo rococó, una especie de escudo sinuoso realizado en relieve dorado.

En la parte central del cuerpo inferior o plinto aparecen tres personajes realizados en papel coloreado dentro de una especie de escenario de pastilla dorada que asemeja una embocadura de chimenea. La parte superior del plinto remata en una moldura dorada y plateada³⁰³⁴ y la inferior en una base moldurada que ha perdido su decoración³⁰³⁵.

La ornamentación del reloj se completa con pequeños motivos vegetales de pastilla dorada dispersos por su superficie y con otros azules realizados según la técnica del estarcido³⁰³⁶.

Aunque el reloj responda a prototipos británicos, su color, infrecuente en Inglaterra y la decoración tan personal que presenta lo aleja considerablemente de los modelos ingleses.

³⁰³⁴ La zona dorada se encuentra en deficiente estado de conservación.

³⁰³⁵ Esta molduración podría haber sido originalmente dorada, plateada o corlada.

³⁰³⁶ Véase cap. IV de esta tesis.

3- *RELOJ LACA AZUL*. Siglo XVIII. Colección particular (Madrid)



Procedencia: España

Datación: Siglo XVIII

Autor:

Dimensiones: (Alto, ancho, profundo) 235 x 51 x 25 cm.

Inscripciones: *MEMENTO MORI*

Estado de conservación: Deficiente. Falta la esfera del reloj. La laca se encuentra abrasionada por limpiezas inadecuadas.

Descripción:

Reloj de pie de madera de conífera revestida de laca azul con motivos dorados³⁰³⁷, con y sin relieve, de carácter occidental.

La influencia inglesa de este mueble es patente, tanto en lo que se refiere a su estructura formal, como en la reproducción de determinados módulos decorativos de retícula que imitan, de forma muy elemental, el *lattice work* propio del *japanning*.

Se divide en tres cuerpos: la caja, el pie central y el plinto. La caja adopta forma de templete con cornisa curvada y parcialmente dorada. Al frente, la caja presenta una decoración, también dorada, a base de motivos que semejan una soga. En los laterales se describe una reserva mixtilínea en cuyo borde se entrelaza una guirnalda vegetal.

En el cuerpo central se desarrolla, de manera muy personal, una decoración dorada vegetal de tipo rococó con toques verdes. En la parte superior aparece escrita la

³⁰³⁷ Podrían estar realizados con oro falso a juzgar por el aspecto que presentan, algo que no es posible confirmar puesto que no hemos tenido oportunidad de llevar a cabo un estudio científico en la obra.

expresión *Memento Mori* (recuerda la muerte)³⁰³⁸ entre reservas de retícula dorada. La puerta de este cuerpo se une a la estructura del mueble mediante bisagras de hierro torneado.

En cuanto al cuerpo inferior o plinto, en la parte central del mismo se representa una escena realizada a base de papel grabado encolado a la superficie, según el método del *arte povera*. La escena consiste en un paisaje con una edificación al fondo y varios personajes ataviados con indumentaria occidental³⁰³⁹. Un marco vegetal realizado con la técnica de la pastilla encuadra la escena. La decoración de este cuerpo se completa con otros motivos dorados carentes de relieve. En cada uno de los laterales del plinto se describe un paisaje en dorado. Este cuerpo descansa en una base moldurada lacada y dorada.

³⁰³⁸ Esta inscripción podría indicar que el reloj estuvo destinado a un recinto religioso. De hecho, como se ha dicho, aún es frecuente encontrar este tipo de muebles en las sacristías de las iglesias.

³⁰³⁹ Según el profesor Junquera, esta escena podría representar La Villa Medici de Roma. (Información oral aportada por Juan José Junquera. Enero de 2006).

4- RELOJ DE PIE DE LACA ROJA Y BLANCA CON MOTIVOS DORADOS. Siglo XVIII. Colección Particular. (Comercio de antigüedades, Madrid)



Procedencia: España. Madrid

Datación: Siglo XVIII. Hacia 1759

Autor:

Dimensiones: (Alto, ancho, profundo) 249 x 42 x 33 cm.

Inscripciones: *A Su C^a M^a D. Carlos III con motivo de su Entrada en Madrid. El gremio de Relojeros de la Corte*

Estado de conservación: Deficiente. El revestimiento lacado presenta lagunas, movilidad y repintes

Descripción:

Este reloj constituye un regalo del gremio de relojeros de Madrid a Carlos III por su entrada en la ciudad, tal y como figura en la inscripción de la esfera lacada. Se encuentra decorado con distintas escenas de género costumbrista con algunos elementos realizados en relieve según el sistema de la pastilla.

La caja adopta forma de templete rematado por pináculos que simulan un ánfora. La esfera metálica de laca blanca presenta la inscripción más arriba indicada en circular, bajo los números romanos que marcan las horas. En la parte superior de la esfera se describe una escena musical al aire libre elaborada en distintos colores. En ella aparece un guitarrista, un varón embozado en una capa y tres figuras bailando y tocando las castañuelas.

Los motivos decorativos del resto del reloj se ejecutan en dorado y plateado con toques rojizos y se perfilan de negro. En la puerta del cuerpo central que encierra el péndulo aparece la efigie de Carlos III, dentro de una reserva ovalada que remata por la parte superior en un lazo y por la inferior en un escudo. Sobre este motivo se representa la calle de una ciudad que podría ser Madrid, con un cortejo de jinetes y una serie de

viandantes. Bajo el busto del monarca aparece una escena campestre con un carruaje guiado por un carretero y una serie de damas y caballeros que curiosean a su paso. Bajo esta escena figura un jinete cabalgando por el campo.

En el zócalo del reloj se representan unos personajes bailando al son de la guitarra mientras tocan las castañuelas. Asisten al espectáculo dos parejas con atuendos y tocados orientales situados en el lado izquierdo, bajo un árbol, uno de los personajes porta un abanico. Esta escena ofrece un pronunciado cariz castizo.

Los laterales del reloj se decoran asimismo con representaciones costumbristas. Todo ello se completa con motivos heráldicos, aves y decoración vegetal.

5- SILLA DE LACA ROJA. Siglo XVIII. MNAD (Madrid)



Nº INV: 4499

Procedencia: España

Datación: Siglo XVIII

Dimensiones: (Alto, ancho, profundo) 109 x 50, 5 x 46 cm.

Inscripciones:

Estado de conservación: Deficiente, puesto que se ha perdido gran parte de la laca y de los motivos dorados, además la silla ha sido repintada en varios puntos.

Descripción:

Silla de laca roja con respaldo de pala maciza que remata en un copete con una concha gallonada. Presenta motivos vegetales y personajes orientales dorados y plateados perfilados de negro. El asiento tapizado, con tapicería no original, descansa en esbeltas patas cabriolé unidas entre sí por chambranas en forma de “H”.

El diseño de la silla y el colorido de su laca se inspiran en los asientos ingleses contemporáneos, principalmente en aquellos que se importaban por estas épocas en España y que solían contar con chambrana, a pesar de que este elemento ya estuviera desfasado en Inglaterra³⁰⁴⁰.

Este asiento hace juego con otros tres (Nºs Inv: 4021, 4492, 4495, 4499).

Interpretación del estudio científico

El estudio al microscopio de dos micromuestras tomadas de la obra nos permite observar la composición estratigráfica de los materiales presentes en ella.

³⁰⁴⁰ Vease cap. III de esta tesis.

A- Estratigrafía de una micromuestra tomada del pájaro dorado del faldón

- 1- Existe en primer lugar, sobre el soporte de madera, un aparejo de sulfato cálcico con gran cantidad de cola animal. Este aparejo tiene un grosor de 200 micras.
- 2- Sobre él aparece una capa pictórica roja realizada a base de minio, bermellón y carbonato cálcico, aglutinada con aceite de lino.
- 3- Luego se observa un estrato de purpurina compuesta de cobre (90,0% y cinc (10,0%).
- 4- A continuación se detecta una capa de barniz de goma laca.
- 5- Después existe otra capa de resina sintética, tipo *alquid*, fruto de una reparación.

B- Estratigrafía de una micromuestra tomada del negro sobre dorado del faldón

El estudio de esta otra micromuestra revela la siguiente configuración estratigráfica de la obra:

- 1- Como en la muestra A, se observa un primer estrato de aparejo de sulfato cálcico con gran cantidad de cola animal. Esta vez el aparejo tiene un espesor de 100 micras.
- 2- A continuación encontramos una capa roja confeccionada a base de albayalde³⁰⁴¹, un colorante orgánico rojo y carbonato cálcico. Esta capa se aglutina con aceite de lino.
- 3- Después vemos un estrato de purpurina compuesta de cobre y cinc.
- 4- Seguidamente se detecta una capa negra a base de carbón vegetal disuelto en aceite de lino y resina de colofonia. Corresponde a los retoques negruzcos que perfilan el motivo del que se toma la muestra.
- 5- A continuación aparece un estrato con restos de barniz de goma laca.
- 6- El último estrato de la micromuestra se encuentra realizado a base de una resina sintética tipo *alquid*, fruto de una reparación.

Consideraciones finales:

La diferencia de materiales entre las capas nº 2 de estas dos micromuestras indica que la técnica no ha sido la misma en las dos zonas de la obra de donde éstas se tomaron.

Como vemos, en la capa nº 2 de la muestra B, aparece albayalde, un material muy empleado en España en las lacas, al igual que en el dorado y la pintura hasta el siglo XIX.

La presencia de purpurina en la obra responde perfectamente a la técnica de la laca occidental. De hecho encontramos referencias a esta sustancia, sustituyendo a los panes metálicos, en múltiples documentos de época (ya sean recetarios, como informes, facturas, etc.). Como ya se ha dicho, el empleo de esta sustancia en las lacas del siglo

XVIII echa por tierra la difundida teoría de que ésta se empieza a emplear a partir del siglo XIX. Sin embargo no descartamos que su presencia aquí sea fruto de un repinte.

El hecho de que aparezcan solamente restos de barniz de goma laca en la micromuestra B (estrato nº 5), podría indicar que esta zona de la obra se hubiera visto sometida a una limpieza inadecuada en un proceso de "restauración" y que una vez realizada esta operación se hubiera aplicado un barniz moderno a base de *alquid*.

6- SILLA DE LACA ROJA. Siglo XVIII. MNAD. (Madrid)



Nº INV: 4009

Procedencia: España

Datación: 2ª mitad del siglo XVIII

Dimensiones: (Alto, ancho, profundo) 106, 5 x 54,5 x 46 cm

Inscripciones:

Estado de conservación: Deficiente. Ha desaparecido gran parte de la laca, de ahí que los motivos decorativos apenas se reconozcan. No conserva su asiento original.

Descripción:

Silla de laca roja con respaldo de pala maciza y chinerías doradas y plateadas. El asiento descansa en unas pronunciadas patas cabriolé acabadas en pie de pala con chambranas en forma de “H” uniéndolas entre sí. Esta silla, al igual que la anterior, reproduce las características estéticas de los asientos ingleses de la época, tanto en lo que se refiere a su diseño como en lo tocante al colorido de la laca.

Interpretación del estudio científico

El estudio al microscopio de dos micromuestras extraídas de este asiento nos revela la siguiente configuración estratigráfica de la obra:

A- Estratigrafía de una micromuestra de negro sobre rojo de la zona del faldón.

1- En primer lugar vemos como se asienta directamente sobre el soporte de madera una capa de pintura roja a base de bermellón sin aparejo previo.

2- Seguidamente se observan trazas de barniz³⁰⁴².

³⁰⁴² Según Andrés Sánchez Ledesma (Arte Lab), este barniz podría ser en realidad el de colofonia que aparece en el estrato nº 4, que ha atravesado la capa de pintura subyacente. También podría tratarse de un estrato de barniz original. Información oral aportada por Andrés Sánchez Ledesma. Septiembre de 2006.

3- A continuación apreciamos restos de una capa oscura confeccionada a base de carbón vegetal y trazas de cobre³⁰⁴³. Correspondería a los toques negruzcos que perfilan el motivo del que se extrae la muestra.

4- Sobre todo ello se extiende un barniz pardo de colofonia. Este no es original puesto que se aplica sobre una superficie (estrato nº 3) con lagunas de pintura.

B- Estratigrafía de una micromuestra tomada de una zona plateada de la pala del respaldo

1- En primer lugar se aprecia un estrato de aparejo de sulfato cálcico, carbonato cálcico y silicatos con un grosor de 100 micras.

2- Después observamos una capa de pintura realizada con albayalde aglutinado con aceite de lino.

3- A continuación existe un estrato de bermellón aglutinado con el mismo tipo de aceite.

4- Seguidamente vemos una capa de barniz translúcido que contiene sandárac y colofonia, por lo que quizá estas dos sustancias se aplicaran mezcladas.

5- Después se detecta una capa parda, probablemente el adhesivo empleado para la fijación del pan de estaño que observamos a continuación.

6- Sobre la capa parda del estrato nº 5 se dispone otra de estaño.

7- Sobre ella se sitúa un estrato de barniz coloreado realizado con colofonia, quizá el mismo que veíamos en el estrato nº 4 de la micromuestra A.

Consideraciones finales:

La primera muestra (A), tomada del faldón de la silla, carece de preparación. Es decir; la pintura se asienta directamente sobre el soporte de madera, algo que, como se ha venido diciendo, era muy común en el *japanning* inglés, tal y como recomiendan autores como Dossie³⁰⁴⁴. Sin embargo si existe en la pala del respaldo (estrato nº 1, micromuestra B), algo que podría responder al deseo de que ambas zonas de la silla ofrecieran un aspecto diferente. Otra posibilidad sería que no se hubiera llegado a profundizar suficientemente a la hora de extraer la muestra del faldón. Descartamos que la función del aparejo aquí correspondiera a la vez a un material de relleno ya que no se aprecia relieve en los motivos del respaldo.

Por otra parte, la existencia de barniz de colofonia en el estrato nº 4 de la micromuestra A, sobre una superficie desgastada indica que esta zona de la obra fue barnizada con esta resina en un momento posterior a la realización de la misma. Y el hecho de que en

³⁰⁴³ Las trazas de cobre aparecen junto al carbón vegetal. No es posible asignarlo a un pigmento en concreto, debido a la escasa proporción del mismo, y a que se encuentra en un estrato muy removido (Precisión aportada por *ArteLab*).

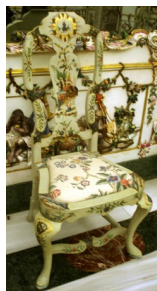
³⁰⁴⁴ Dossie, R., (1758), p. 408.

el estrato nº 7 de la micromuestra B se sitúe idéntico tipo de barniz podría señalar que el conjunto de la obra fue rebarnizado al mismo tiempo.

Con respecto al pan de estaño de la zona plateada del respaldo, ya hemos visto como las láminas de ciertos metales, semejantes en apariencia a la plata, eran empleadas ocasionalmente en los métodos de laca europea³⁰⁴⁵.

³⁰⁴⁵ Webb, M., (2000), p. 140. Véase cap. IV de esta tesis.

7- SILLA DE LACA BLANCA CON MOTIVOS CHINESCOS. Siglos XVIII o XIX.
Patrimonio Nacional. Palacio de Aranjuez. (Madrid)



NºINV: 10028841

Procedencia: España

Datación: Siglo XVIII o XIX

Dimensiones: (Alto, ancho, profundo) 115 x 60 x 43cm.

Inscripciones:

Estado de conservación: Regular. Lamentamos que su tapicería original haya sido sustituida por una moderna.

Descripción:

Esta silla, de madera lacada en blanco con respaldo recortado y pala central maciza forma parte de una sillería compuesta de seis sillas iguales (Nºs Inv: 10028841-10028846).

Las patas delanteras, de estilo cabriolé, acaban en pie de cabra y las traseras adoptan forma de sable. Se ornamenta con motivos de corte oriental que se reproducen en todas las sillas del conjunto, aunque en una de ellas el motivo de la pala del respaldo está dispuesto en sentido contrario al de los demás.

Tenemos dudas acerca de la época y procedencia de estas sillas. En primer lugar hay que decir que los autores consultados defienden opiniones divergentes. Según el profesor Junquera son del siglo XVIII y constituyen una versión ingenua pero original de los ejemplares británicos de la época³⁰⁴⁶. En su opinión, las escenas que se describen en ellas podrían haber sido proporcionadas por el dibujante de Capodimonte que aportó los modelos para la sala de porcelanas del Buen Retiro de Aranjuez lugar en el que en la actualidad se encuentran ubicadas³⁰⁴⁷.

³⁰⁴⁶ Junquera, J. J., (1981), p. 22.

³⁰⁴⁷ Información oral aportada por Juan José Junquera. Febrero de 2006.

Soledad García Fernández sitúa la sillería en la misma centuria que Junquera y considera asimismo que se realizó contemporáneamente a dicha sala; es decir entre 1763 y 1765 y en la propia fábrica del Buen Retiro³⁰⁴⁸. En su opinión una cita presente en la testamentaria de Fernando VII del año 1834 se refiere a este conjunto de muebles:

*...nueve sillas de gusto chinesco doradas valoradas en 500 reales de vellón cada una, además de dos mesas de iguales características....*³⁰⁴⁹

Nosotros hemos localizado esta cita dentro de la mención al trastero del Palacio de Aranjuez que se incluye en dicho inventario, tal y como indica García Fernández³⁰⁵⁰. Sin embargo, dudamos que corresponda a la descripción de estas sillas, debido a que parece hablarse de objetos exclusivamente dorados. Tampoco hemos encontrado nada parecido en el resto del inventario. Ninguna mención a ellas existe en el apartado titulado *6ª Pieza, Gavinete de China* correspondiente a la sala en la que se encuentran en la actualidad³⁰⁵¹. Por su parte, en la *9ª pieza de Música* aparece la descripción de unos asientos que no se ajusta a las características de esta sillería, por el hecho de que ésta carece de la riqueza ornamental a que alude el texto:

*...Diez sillas y doce taburetes compañeros...[de unas mesas de blanco y oro ricamente adornadas], bastante enriquecidas de adornos...*³⁰⁵²

Tampoco hemos encontrado nada semejante a estos ejemplares en otras relaciones de bienes consultadas, como por ejemplo el inventario de Carlos III de 1789³⁰⁵³. Y tampoco existe rastro de ellos en el del Palacio de Aranjuez de 1834³⁰⁵⁴. Así, en el apartado denominado *Pieza 16ª Gavinete de China*, tan sólo se comenta:

...Esta Pieza es toda de China con su Araña igual con Once Espejos. Una Alfombra. Quatro grupos de China. Dos Sillitas de caoba forradas de Azul. Una Carretelita y dos dos (sic) Cabras disecadas...

Y no existe ninguna descripción que corresponda a las características de estos ejemplares en el Inventario General de Bienes del Palacio de Aranjuez del año 1853.³⁰⁵⁵ Con respecto al inventario de 1885, en el apartado destinado a la sala nº 42, se reseña

³⁰⁴⁸ García Fernández, M. S., (2003), p. 342. García Fernández, M.S., (2001), p. 176.

³⁰⁴⁹ AGP. REG. 4807-4808. Cfr. García Fernández, M.S, (2003), p. 342.

³⁰⁵⁰ Este testamento se ha localizado en dos documentos, siendo el primer de ellos original y el otro una copia. AGP. HI. Caja 152. Fol. 65 rº y AGP. REG. 4807-4808.

³⁰⁵¹ AGP. HI. Caja 152. Fol. 56 vº.

³⁰⁵² AGP. HI. Caja 152. Fol. 57 vº.

³⁰⁵³ Fernández Miranda, F., (1989). Volº. I-II-III.

³⁰⁵⁴ AGP. AG. Caja 5209. Exp. 17. (*Inventario general de todos los muebles, alhajas, relojes y demás efectos existentes en el Real Palacio de Aranjuez, Casa del labrador y demás dependencias de dicho real palacio*).

³⁰⁵⁵ AGP. REG. nº 773.

una sillería que podría responder a las características de la que intentamos localizar:

...Una sillería pintada de blanco, dorada y forrada de seda blanca y dorada...

No obstante la referencia alude a una sillería compuesta de seis butacas con brazos y cuatro sillas, algo que no se corresponde con la que se encuentra en la actualidad en Aranjuez³⁰⁵⁶. No obstante, quizá podríamos plantearnos la posibilidad de que las sillas correspondieran a las actuales y que se hubieran realizado en algún momento dos copias más, hasta llegar al número actual de seis. En este caso, las butacas compañeras de las sillas habrían desaparecido o se encontrarían en paradero desconocido.

En opinión de Soledad Fernández, en un inventario de 1927³⁰⁵⁷ se señalan seis asientos de estilo japonés pintados de blanco, con adornos dorados y asientos forrados de seda que podrían corresponder a los actuales³⁰⁵⁸.

Esta autora considera que la sillería podría haber sido realizada por el ebanista José López, el tallista Santos Ramos del Manzano, los doradores a mate y charolistas Próspero de Mortola y Lorenzo Hurtado de Mendoza, y los pintores Santiago Fernández y Juan Andrés Leoncini³⁰⁵⁹.

Con el fin de ampliar la información sobre estos asientos hemos consultado otros textos bibliográficos que se refieren al Palacio de Aranjuez. El más antiguo de ellos, escrito por Álvarez de Quindós y Baena, en 1804, no los menciona en absoluto³⁰⁶⁰. Tampoco lo hace Francisco Nard en 1859³⁰⁶¹.

Lo mismo podemos decir del manual del Palacio de Aranjuez redactado en 1868 por

³⁰⁵⁶ AGP. AP. Aranjuez. Caja 14478. (*Relación de inventarios de los muebles y efectos existentes en las diferentes dependencias de esta administración en esta fecha*). En este documento también hemos visto una serie de asientos que, poco tienen que ver con las piezas que intentamos localizar. Así por ejemplo en las salas nº 5 y 20 respectivamente, se hace alusión a una serie de sillas pintadas de blanco, pero todas ellas presentan talla dorada, algo de lo que carecen las nuestras. Y en la sala nº 13 se habla de un diván de gro (una tela de seda sin brillo de más cuerpo que el tafetán) y de un piano, pero no existe referencia alguna a los muebles objeto de nuestra búsqueda.

³⁰⁵⁷ AGP. AG. Caja 4403. Exp. 23.

³⁰⁵⁸ García Fernández, M. S., (2003), p. 343.

³⁰⁵⁹ García Fernández, M.S., (2003), p. 343. Juan José Junquera no está de acuerdo con la afirmación sobre la posible autoría de José López de estas sillas ya que, en su opinión, dicho ebanista no realizaba trabajos en el estilo pasado de moda de las sillas.

³⁰⁶⁰ Álvarez de Quindós y Baena, J.A., *Descripción histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez, dedicada al Rey Nuestro Señor*. Imprenta Real, Madrid, (1804), p. 203, (Ed. cons. 1993. Doce calles. Aranjuez). Este autor llama a la sala de porcelanas “gabinete para el despacho del rey” del cual sólo menciona el revestimiento de porcelana de las paredes.

³⁰⁶¹ En relación a la sala de porcelanas del Palacio de Aranjuez, este autor, aparte del revestimiento mural, sólo habla de una *mesa de embutidos* encargada por Carlos IV. Nard, F., *Guía de Aranjuez, su historia y descripción, y la del camino de hierro, con la situación y detalles de sus palacios y jardines*. Campo Redondo, Madrid, (1859), p. 33.

Cándido López y Malta ³⁰⁶². Estos muebles no se citan, ni el espacio dedicado al *Gabinete o pieza de música*- nombre con el que el autor denomina la sala de porcelanas³⁰⁶³- ni en ningún otro lugar de su publicación. Por su parte, Viñas y Rey tampoco hacen alusión a ellos en su escrito de 1890³⁰⁶⁴, ni Florit en el de inicios del siglo XX ³⁰⁶⁵.

Continuando cronológicamente con el rastreo de estas piezas en la bibliografía española, no encontramos alusión alguna a esta sillería en la publicación de Elías Tormo y Monzó de 1928³⁰⁶⁶.

Sin embargo estas obras ya aparecen descritas en la *Guía ilustrada del Real Palacio de Aranjuez* publicada en el año 1958³⁰⁶⁷. En ella se afirma que datan del siglo XVIII y que se encontraban ubicadas en la habitación que cubre sus muros con pinturas chinas:

*...es de destacar la sillería laqueada, de fondo blanco y decoración policroma; de época Carlos III e influencia del estilo Reina Ana inglés. Del siglo XVIII y oriental es la seda que guarnece los asientos*³⁰⁶⁸. Anteriormente estuvo en la “Sala de Porcelana”, para donde, sin duda se hizo...

En esta guía se publican asimismo las fotos de estas sillas en la habitación mencionada, así como la de la sala de porcelanas sin ellas³⁰⁶⁹.

En cuanto a otros historiadores que escriben sobre el palacio madrileño, la referencia a este conjunto de muebles está ausente en la guía de Oliveras Guart redactada en 1972³⁰⁷⁰. Tampoco existe alusión alguna al mismo en el texto de María Teresa Ruíz Alcón de

³⁰⁶² López y Malta, C., *Historia Descriptiva de Aranjuez*. Aranjuez, (1868). (Ed. cons 1988. Doce Calles. Aranjuez)

³⁰⁶³ A propósito de dicha sala, este autor afirma que la porcelana fue realizada en el año 1763 en la Real Fábrica del Buen Retiro. Menciona los once espejos de La Granja, la lámpara de araña del techo, el pavimento de mármoles españoles y el diván central ochavado forrado de gro chineco que remata en un tabor chino. También alude a la presencia en esta sala del mencionado piano de cola inglés, un instrumento comprado en 1849.

³⁰⁶⁴ Viñas y Rey, S., *Aranjuez*. Doce Calles. Aranjuez, (1991).

³⁰⁶⁵ Florit, J. M., *Aranjuez*. Hijos de J. Thomas. Barcelona, (1930). Este autor publica una foto de la sala de porcelanas en la que aparece el aludido diván ochavado, pero no las sillas.

³⁰⁶⁶ Tormo y Monzó, E., *Aranjuez*. Doce Calles, Aranjuez, (1920), (Ed. cons. Doce Calles. Aranjuez, 1995). En la foto de la sala de porcelanas que este autor publica, sólo aparece el sofá ochavado.

³⁰⁶⁷ Junquera, P., Ruíz Alcón, M.T., Díaz Gallegos, C., *Guía ilustrada del Real Palacio de Aranjuez*. Patrimonio Nacional, Madrid, (1958), p. 37.

³⁰⁶⁸ Esta afirmación podría querer decir que la tapicería era la original, aunque también se pudieron haber tapizado estas sillas, en épocas posteriores, con una seda antigua.

³⁰⁶⁹ Junquera, P., Ruíz Alcón, M.T., Díaz Gallegos, C., (1958). Láminas XV y XIX.

³⁰⁷⁰ Oliveras Guart, A., *Real Sitio de Aranjuez. Historia. Palacios. Museos Jardines. Patrimonio Nacional*. Madrid, (1972), pp. 74-76. En esta guía si se menciona el sofá ochavado capitoné situado en el centro de la sala de porcelanas de este palacio a que nos referíamos antes. La foto del mismo aparece

1987 sobre las artes decorativas de este Real Sitio³⁰⁷¹. Lo mismo se puede afirmar con respecto al catálogo de porcelana y cerámica españolas de 1989 de Leticia Sánchez Hernández³⁰⁷².

Por su parte, en un artículo sobre Sabatini y el Conde Gazzola de 1993, José Luis Sancho menciona la sala de porcelanas de Aranjuez sin citar los muebles que nos ocupan³⁰⁷³. Sin embargo este autor sí hace referencia a ellos en una guía de Aranjuez de 1997³⁰⁷⁴. En este texto afirma que pertenecen a la época de las porcelanas de la sala que recibe este nombre, junto a la araña del mismo material. En su opinión son obra de José López, siguiendo modelos ingleses³⁰⁷⁵.

Tampoco Carmen Mañueco dedica referencia alguna a estas obras en su relación sobre la Real Fábrica de porcelana del Buen Retiro de 2003³⁰⁷⁶. En cuanto a la Guía del Palacio de Aranjuez del año 2004, en ella sólo se indica que en el gabinete de porcelanas hay seis sillas lacadas con chinerías que siguen los modelos ingleses de estilo reina Ana³⁰⁷⁷.

Jordán de Urríes nos ha transmitido verbalmente que, en su opinión, los asientos son del siglo XIX y que se colocaron en la sala de porcelanas en época isabelina, al mismo tiempo que el diván ochavado y el piano anteriormente mencionados³⁰⁷⁸.

También podría darse el caso de que estos muebles se hubieran realizado para un palacio real distinto, que posteriormente se hubiera trasladado al de Aranjuez y que ya estuvieran en él en 1958, año en el que Junquera, Ruiz Alcón y Díaz Gallego la citan.

Esta silla fue restaurada en 1995 y se sabe que en dicha intervención la tapicería del asiento en tafetán³⁰⁷⁹ chiné capitoné, según García Fernández de época isabelina³⁰⁸⁰, fue

publicada en ella. En la actualidad este sofá ya no se encuentra situado en dicha habitación sino en otra dependencia del palacio.

³⁰⁷¹ Ruiz Alcón, M.T., “Las artes decorativas en el siglo XVIII: Aranjuez” en AAVV., *El real Sitio de Aranjuez y el Arte cortesano del siglo XVIII*. Cat. Exp. Patrimonio Nacional, Madrid. (1987), pp. 33-40.

³⁰⁷² Sánchez Hernández, L., *Catálogo de Porcelana y Cerámica Española: Del Patrimonio Nacional en Los Palacios Reales*. Patrimonio Nacional. Madrid, (1989).

³⁰⁷³ Sancho, J. L., “Francisco Sabatini y el Conde Gazzola: rococó y motivos chinoscos”. Revista *Reales Sitios*. (Año 1993), nº 117, pp. 17-26. Este autor sí se refiere al mueble ochavado.

³⁰⁷⁴ Sancho, J. L., *Real Sitio de Aranjuez*. Guía de visita. Patrimonio Nacional. Madrid, (1997).

³⁰⁷⁵ Sancho, J. L., (1997), p. 25.

³⁰⁷⁶ Mañueco, C., “La presencia de Oriente en la manufactura del Buen Retiro. Oriente en Palacio” en AAVV., *Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas*. Patrimonio Nacional. Madrid, (2003). pp. 331-337.

³⁰⁷⁷ AAVV., *Guía Real Sitio de Aranjuez*. Patrimonio Nacional. Madrid, (2004), pp. 42-45.

³⁰⁷⁸ Información oral aportada por Javier Jordán de Urríes. Mayo de 2005.

³⁰⁷⁹ Tela delgada de seda, muy tupida.

sustituida por el chinzo impreso que lleva en la actualidad³⁰⁸¹.

Por último, recogemos aquí la interpretación del estudio científico de dos de las sillas de este conjunto llevado a cabo en Patrimonio Nacional.

Interpretación del estudio científico

El estudio científico realizado en este conjunto consistió en el análisis de su laca mediante la recogida de seis muestras tomadas de diferentes zonas de la silla N° Inv: 10028841 (A; B, C¹, D, E, F) y de una séptima (C²) tomada de otra silla con N° Inv: 10028842.

A- Estratigrafía de una micromuestra tomada del dorado sobre azul del respaldo. Silla N° Inv: 10028841.

1- En primer lugar se extiende sobre el soporte de madera una capa de blanco de titanio³⁰⁸² con un espesor de 5 a 20 micras.

2- Sobre ella aparece un estrato azul compuesto por una mezcla de los pigmentos azul ultramar³⁰⁸³ y azul de Prusia³⁰⁸⁴. Aquí también se encuentran restos de titanio, quizá procedentes de la capa inferior.

3- A continuación se detecta un asiento de mixtión o mordiente graso empleado para fijar el oro a la superficie de la obra. Esta capa se protege con una capa irregular de un recubrimiento sin identificar.

4- Seguidamente se observa una aplicación de oro (con alguna traza de plata y cobre), protegido en alguna zona por un recubrimiento superficial translúcido.

La primera capa se encuentra aglutinada con una sustancia sintética que no ha sido posible identificar. En el resto aparece el aceite.

Si esta silla fuera del siglo XVIII, la presente micromuestra tendría que coincidir necesariamente con una reintegración, debido a que el blanco de titanio que aparece aplicado directamente sobre el soporte de madera, no se comercializa hasta el siglo XX.

³⁰⁸⁰ Esta tapicería puede apreciarse en la foto de las sillas publicadas por Junquera Ruiz Alcón y Díaz Gallegos en el año 1958. Junquera, P., Ruiz Alcón, M.T., Díaz Gallegos, C., (1958), Lám XIX. En esta foto las sillas aparecen en el gabinete de pinturas chinas. La misma tapicería aparece en la silla (ubicada en el mismo gabinete) cuya foto es publicada por Juan José Junquera Junquera, J. J., (1981), p. 22. También la vemos en la foto de Junquera, J. J., (1985), p. 76 y Junquera, J. J., (1989), p. 41.

³⁰⁸¹ García Fernández, M. S., (2003), p. 343.

³⁰⁸² Este pigmento que no se comercializa hasta el siglo XX.

³⁰⁸³ El azul ultramar natural, muy empleado hasta el siglo XVIII, no se distingue visualmente del artificial, (surgido en 1828). No obstante, el que aquí aparece probablemente sea el segundo, al encontrarse sobre una capa ejecutada a partir del siglo XX.

³⁰⁸⁴ Este pigmento se comercializó a partir de 1750 y se utilizó con profusión durante todo el siglo XVIII.

Además, esta primera capa se encuentra aglutinada con una sustancia sintética inexistente en el XVIII³⁰⁸⁵.

B- Estratigrafía de una micromuestra tomada de la decoración azul del respaldo.
Silla N° Inv: 10028841.

1- En primer lugar observamos un estrato de 20 micras de grosor compuesto de blanco de plomo con trazas de calcita. El soporte de madera sobre el que se asienta este estrato se encuentra fuertemente impregnado de cola animal.

2- Seguidamente se detecta otro confeccionado asimismo con blanco de plomo de 50 micras de grosor.

3- A continuación se sitúa una capa de color azul, a base de azul ultramar, azul de Prusia y algo de blanco de plomo con trazas de calcita.

Todos los estratos de esta muestra se aglutinan con aceite. Los materiales presentes en esta micromuestra podrían corresponder a una ejecución del siglo XVIII, siempre y cuando el azul ultramar fuera natural y no artificial. Hay que tener en cuenta asimismo que el blanco de plomo, situado en los tres estratos, se utilizaba masivamente en las técnicas artísticas hasta el siglo XIX, momento en el que, dada su alta toxicidad, se ve sustituido por otros pigmentos.

C¹- Estratigrafía de una micromuestra tomada del color verde de una pata. Silla N° Inv: 10028841.

1- En primer lugar encontramos una capa de blanco de plomo, con algo de calcita, de 40 micras de grosor.

2- Seguidamente se detecta otro estrato, de 50 micras de espesor, en el que se identifica asimismo blanco de plomo.

La madera sobre la que se asientan estas dos capas se encuentran fuertemente impregnadas de cola animal.

3- A continuación se observa una capa de blanco de titanio de 5 micras de grosor.

4- Después aparece un estrato verde a base de tierra verde³⁰⁸⁶, blanco de cinc³⁰⁸⁷, blanco de titanio y algo de calcita.

El aglutinante de las capas n° 1, 2 y 4 es el aceite, el de la n° 3 una sustancia sintética.

³⁰⁸⁵ Como sabemos, los materiales sintéticos son fruto de los avances en la industria química desde el siglo XIX.

³⁰⁸⁶ Se trata de un pigmento de color verde que responde a las características de las tierras. Kroustallis, S. K., (2008), p. 401.

³⁰⁸⁷ Este pigmento se empieza a comercializar a partir del siglo XIX.

Si la silla fuera del siglo XVIII, las dos últimas capas corresponderían a repintes del siglo XX, por el uso del blanco de titanio en la capa nº 3 y también por la resina sintética que la recubre.

Para completar la información técnica sobre la tonalidad verde de las sillas, se optó por tomar una nueva muestra de este color verde de otra de los asientos de la sillería.

C²- Estratigrafía de una micromuestra tomada del color verde de una pata. Silla N° Inv: 10028842.

1- En primer lugar se asienta un estrato de blanco de plomo con algo de calcita de 75 micras de espesor.

2- A continuación aparece otro de color blanco confeccionado con blanco de plomo de 60- 70 micras de grosor.

3- Seguidamente observamos un tercer estrato a base de pigmento térreo, tierra verde con algo de silicato de cobre, calcita y trazas de negro orgánico de 2,5-10 micras.

4- Después se sitúa una capa con blanco de cinc y una pequeña proporción de blanco de titanio de idéntico grosor que la anterior.

5- Por último apreciamos un estrato de tierra verde con algo de calcita del mismo espesor que los dos anteriores.

El aglutinante de las capas nº 1, 2, 3 y 5 es el aceite y el de la capa nº 4 una sustancia sintética.

Aquí podríamos determinar que, si la silla fuera del siglo XVIII, las capas nº 4 y 5 son fruto de una intervención posterior a la ejecución de la obra, debido a la presencia de blanco de titanio y de blanco de cinc en la nº 4. Estaríamos pues ante una zona repintada.

D- Estratigrafía de una micromuestra tomada del color pardo del copete del respaldo. Silla N° Inv: 10028841.

1- En primer lugar encontramos un asiento de blanco de plomo depositado sobre la madera de 100 micras de espesor con una baja proporción de calcita.

2- A continuación se aprecia otro del mismo material de 25 a 35 micras de grosor.

El soporte de madera sobre el que se asientan estas dos capas presenta una fuerte impregnación de cola animal.

3- Seguidamente se sitúa una capa de pigmento térreo, mezclado con algo de blanco de plomo de 10 a 20 micras.

El aglutinante que encontramos en todos los estratos es el aceite.

La pintura de esta micromuestra podría ser original si las sillas fueran del siglo XVIII puesto que en ella no se perciben sustancias posteriores a estas fechas. Además, como se ha dicho, el blanco de plomo es un pigmento muy empleado hasta el siglo XIX.

E- Estratigrafía de una micromuestra tomada del rojo de la rodilla de la pata. Silla N° Inv: 10028841

- 1- En primer lugar encontramos una base de blanco de plomo de 60 micras de espesor.
- 2- Seguidamente apreciamos un fino estrato de blanco de titanio de 5 a 10 micras de grosor.
- 3- Esta capa se compone de pigmento térreo, rojo orgánico blanco de cinc y blanco de titanio.

La capa n° 1 se encuentra aglutinada con aceite y las restantes con una sustancia sintética sin identificar. Los soportes de madera situados bajo los estratos n° 1 y n° 2 presentan una fuerte impregnación de cola animal.

Si consideramos que esta obra es del siglo XVIII, la micromuestra E tiene que haber coincidido necesariamente con un repinte, debido a la presencia en ella de los pigmentos blanco de cinc y blanco de titanio. El aparejo de blanco de plomo sí podría ser original.

F- Estratigrafía de una micromuestra de color blanco tomada de la zona posterior de la pata. Silla N° Inv: 10028841

- 1- Observamos un primer estrato compuesto por blanco de titanio, con algo de blanco de cinc, sulfato de calcio, silicato de magnesio y silicato de aluminio, todo ello aglutinado con una sustancia sintética. Esta capa tiene un espesor de 30 a 100 micras.
- 2- Después se detecta un segundo estrato de color pardo que corresponde a restos de suciedad, de 5 a 10 micras.

En el caso de que la silla fuera del siglo XVIII, el estrato n° 1, dada la presencia de los pigmentos blanco de titanio y blanco de cinc, así como de la sustancia sintética que los aglutina, podría corresponder a la reintegración de una laguna dispuesta directamente sobre el soporte de madera.

Consideraciones finales:

El análisis científico llevado a cabo en esta obra no nos saca de dudas de cara a la datación de la sillería, por el hecho de que aparecen, en los diferentes estratos de la misma, pigmentos y aglutinantes, incluso en los estratos inferiores, surgidos en momentos posteriores al siglo XVIII. Esto podría significar que las muestras en las que se identifican estos materiales correspondieran a repintes o reintegraciones de los siglos XIX y XX. Pero también podría darse el caso que el conjunto datara del siglo XIX y que los materiales más modernos correspondieran a intervenciones del XX³⁰⁸⁸.

³⁰⁸⁸ Quizá podríamos relacionar estas acciones con la intervención del año 1995, a la que nos referíamos anteriormente.

De lo expuesto queda patente que, para poder determinar la época concreta de esta sillería, serían necesarias futuras indagaciones, tanto históricas como científicas³⁰⁸⁹. A partir de la interpretación de las estratigrafías B, C¹, C² y D, se deduce que los dos primeros estratos elaborados con blanco de plomo más calcita y blanco de plomo, respectivamente, podrían considerarse como capas originales, aplicadas sobre la madera impregnada de cola, para su posterior decoración. Asimismo, los pigmentos azules dispuestos sobre estas capas en la muestra B (estrato nº 3) podrían ser originales también, lo mismo que el pigmento de tierra verde del estrato nº 5 de la muestra C² que aparece oculto debajo de los blancos de cinc y titanio y de la veladura de tierra verde, más modernos. También el pigmento térreo que aparece extendido superficialmente en la muestra D (estrato nº 3), podría tratarse de un color original.

Cabe señalar, por último, que el aceite aparece reiteradamente en los distintos estratos de las micromuestras extraídas aglutinando sustancias aplicadas en la pieza en diferentes épocas

Bibliografía relativa a la pieza:

García Fernández, M. S., (2001), p.176.

García Fernández, M. S., (2003), p 342.

Junquera, J. J., (1981), p. 22.

Junquera, P., Ruíz Alcón, M.T., Díaz Gallegos, (1958), p. 37.

Sancho, J. L., (1997), p. 25.

³⁰⁸⁹ Sería útil por ejemplo analizar otras de las sillas que forman parte de este conjunto.

8- SILLA DE LACA SOBRE MADERA Y PIEL CON CHINERÍAS EN DORADO.
Siglo XVIII. Museu del Disseny (Barcelona)



Nº INV: 106385.

Procedencia: España

Datación: Finales del siglo XVIII o inicios del XIX

Dimensiones: (Alto, ancho, profundo) 102 x50 x 53 cm.

Estado de conservación: Regular. La laca negra presenta lagunas.

Descripción:

Forma parte de un conjunto de cuatro sillas y un banco³⁰⁹⁰. Presenta una estructura de madera lacada en negro con motivos chinescos dorados con toques verdes. El asiento descansa en cuatro patas de sable³⁰⁹¹, y el respaldo remata en un copete en serpentina con un elemento de talla dorada de tipo floral en el centro³⁰⁹². El asiento y respaldo están realizados en piel lacada en rojo con chinerías doradas.

En el Palacio de Villahermosa de Pedrosa (Aragón) se conservan doce sillas muy similares a ésta que podrían haber formado parte de un mismo conjunto. No obstante, las del palacio de Pedrosa no presentan motivos dorados en la laca negra, ni remate en el copete, dos cosas que podrían haberse eliminado en intervenciones sucesivas a la construcción de las obras.

³⁰⁹⁰ N^{os} Inv: 106380 y106385.

³⁰⁹¹ Pata recta que se incurva suavemente en su tramo inferior. Rodríguez Bernis, S., (2006), p. 265.

³⁰⁹² En otras de las sillas de la sillería, este remate en vez de ser de talla dorada es de metal.

9- BANCO DE LACA DE DISTINTOS COLORES. Siglo XVIII. Colección particular.
(Comercio de antigüedades)



Procedencia: España

Datación: Siglo XVIII

Autor:

Dimensiones: (Alto, ancho, profundo) 180 x 100 x 72 cm.

Inscripciones:

Estado de conservación: La obra se encuentra en un muy deficiente estado de conservación. La madera, debilitada por un ataque de xilófagos, se ha desintegrado en algunos puntos. Por otro lado, falta todo el revestimiento de laca del asiento y existen numerosas lagunas de este material en determinadas zonas, como la chambrana o las patas traseras. Carece de barniz³⁰⁹³, por lo que este banco puede confundirse con una obra pintada.

Descripción:

El banco se decora en tonos rojo, amarillo y azul con toques dorados. El respaldo, recortado, remata en pináculos en forma de doble voluta, en la zona central y de ánfora en los extremos. Presenta una decoración de vistas de ciudades muy colorista y cargada de fantasía, con edificios de tejados variopintos. El repertorio decorativo se completa con reservas de imitación de mármol y de retícula.

Cuenta con tres patas cabriolé en la parte delantera acabadas en pie de doble voluta³⁰⁹⁴ y otras tres rectas en la trasera. Las patas se encuentran unidas entre sí por una chambrana en "H". Los brazos curvados en "S" acaban en voluta y el asiento de madera presenta una estrecha cintura recortada.

Este banco fue subastado en Subastas Alcalá en el año 2005.

³⁰⁹³ Una limpieza excesiva llevada a cabo en el banco podría haberlo eliminado.

³⁰⁹⁴ Pie de perfil en forma de "S", compuesto por dos volutas opuestas. Rodríguez Bernis, S., (2006), p. 270.

10- BURÓ DE DOS CUERPOS DE LACA ROJA. Siglo XVIII. Colección particular, (Comercio de antigüedades)



Procedencia: España

Datación: Siglo XVIII

Dimensiones: (Alto, ancho, profundo) 208 x 96 x 52 cm.

Inscripciones:

Estado de conservación: Regular, puesto que está muy repintado.

Descripción:

En este mueble es patente la influencia inglesa, tanto en su diseño, como en el colorido de la laca y en los motivos representados. Por ejemplo, la parte interna de las puertas semeja a la de los burós de Giles Grendey conservados en el Museo de Artes Decorativas de Madrid³⁰⁹⁵.

Cuenta con dos cuerpos y la laca roja presenta motivos de *chinoiserie* dorados y verdes (algunos de ellos en relieve) perfilados de negro. Dichos motivos poseen un carácter marcadamente ingenuo. El cuerpo superior, al que parece faltarle un copete, presenta dos puertas con cristales de azogue bajo papel azul "de aguas". El interior del mismo se encuentra distribuido en ocho vanos e idéntico número de gavetas.

El cuerpo inferior cuenta con una tapa inclinada o de "dorso de asno"³⁰⁹⁶ que encierra una escribanía. Bajo ella se abren cuatro cajones, tres grandes y uno más pequeño en la parte superior, que cuentan con manillas de hierro torneado y dorado y bocallaves muy simples de metal recortado dorado. Este cuerpo apoya en pies de *bracket*³⁰⁹⁷. Al abrirse

³⁰⁹⁵ Piezas nº 9, a y b del apéndice IA.

³⁰⁹⁶ Tablero inclinado abatible que cierra una escribanía. Cuando se abre apoya sobre correderas frontales y sirve como superficie para escribir. En el interior, se dispone un cuerpo retranqueado de gavetas y compartimentos que en Francia se denominaba *caisson*. Rodríguez Bernis, S., (2006), p. 297. Este tablero también se conocía como *en pente*.

³⁰⁹⁷ Estos pies, típicamente ingleses, alcanzaron mucha fortuna en España durante los siglos XVIII y XIX.

la tapa encontramos cinco vanos, seis gavetas iguales a las de la parte superior y dos más pequeñas sobre ellos.

Interpretación del estudio científico

El estudio al microscopio de una muestra tomada de un motivo dorado del buró nos permite estudiar la composición matérica del mismo por estratos:

A- Estratigrafía de una micromuestra tomada de una zona con oro

- 1- En primer lugar podemos apreciar un aparejo confeccionado a base de sulfato cálcico y cola animal de 100 micras de grosor.
- 2- A continuación vemos una capa de pintura anaranjada realizada con minio, sulfato cálcico y aceite secante.
- 3- Seguidamente aparece otra a base de albayalde, bermellón y sulfato cálcico, también aglutinada con aceite secante.
- 4- Sobre ella se extiende un estrato compuesto de pan metálico de oro falso de cobre (84,80 %) y cinc (15,20%) en una matriz de resina imposible de identificar.
- 5- Por último se observa un recubrimiento a base de una resina triterpénica tipo dammar y cera.

Consideraciones finales:

En primer lugar señalamos que el empleo de sulfato cálcico en la imprimación se corresponde con el reiterado recurso a este material en los aparejos españoles. Un dato en el que venimos insistiendo a lo largo de esta tesis.

Los materiales que componen la capa nº 3 podrían corresponder al material de relleno que servía para dotar de relieve a un motivo dorado.

Por su parte, pensamos que la matriz de resina, imposible de identificar en la capa nº 4, podría consistir en la sustancia empleada para fijar el oro sobre el material de relleno de la capa precedente, según la técnica de dorado de mordiente graso³⁰⁹⁸.

La existencia de oro falso en la capa nº 4 se corresponde con la tecnología propia de las lacas de la época de la silla. Como venimos diciendo, este material fue muy empleado en el siglo XVIII, en contra de la difundida tesis que sostiene que sólo se recurrió a él a partir del siglo XIX.

Por último señalar que el hecho de que aparezca dammar en la capa nº 5, implica que ésta pudo haberse extendido a partir del siglo XIX, momento en que se generaliza el uso de este material en Occidente³⁰⁹⁹.

³⁰⁹⁸ Como sabemos, el dorado de mordiente graso, más conocido como dorado al aceite, utiliza determinadas sustancias como el aceite o ciertas resinas disueltas en un disolvente como adhesivo para fijar la lámina metálica a una determinada superficie. El oro así aplicado no puede ir bruñido, al contrario de lo que sucede con la técnica del dorado al agua. En ella la adhesión de la lámina metálica a la superficie a dorar se realiza con una mínima proporción de adhesivo animal disuelto en agua.

11- BURÓ DE DOS CUERPOS DE LACA ROJA CON CHINERÍAS DORADAS.
Siglo XVIII. Colección particular. (Comercio de antigüedades)



Procedencia: España

Datación concreta: Siglo. XVIII. Hacia 1760

Dimensiones:(Alto, ancho, profundo) 210 x 98 x 53 cm.

Inscripciones:

Estado de conservación: Aceptable

Descripción:

Este buró consta de dos cuerpos. El inferior presenta tres cajones de frente curvilíneo y una tapa de "dorso de asno" que encierra una escribanía con dos gavetas, dos vanos y una pequeña puerta.

El superior cuenta con dos puertas acristaladas y remata en un copete lacado y tallado, en su interior se disponen gavetas y vanos.

Los cajones se abren mediante manillas de hierro. Elementos que también aparecen en los laterales del mueble, como recuerdo de aquellos transportables del pasado, algo que, como hemos visto, se da con frecuencia en nuestro país. Las bocallaves de este buró también son de hierro³¹⁰⁰. La decoración combina motivos orientales y occidentales en dorado, unos lisos y otros con un cierto relieve, según la técnica de la pastilla, entre los que predominan unas rosas doradas de considerable volumen.

Bibliografía relativa a la pieza:

Junquera, J. J., (1999), p. 435.

³⁰⁹⁹ Kroustallis, S. K., (2008), p. 145.

³¹⁰⁰ Quizá en origen fueran dorados a fuego, algo muy típico en España. No obstante esta decoración no se conserva en la actualidad.

12- BURÓ DE UN SOLO CUERPO DE LACA VERDE. Siglo XVIII. Colección particular. (Comercio de antigüedades)



Procedencia: España

Datación: Siglo. XVIII

Dimensiones. (Alto, ancho, profundo) 109 x 106 x 54 cm.

Inscripciones:

Estado de conservación: Deficiente. La obra se encuentra muy repintada

Descripción:

Este mueble se encuentra decorado con laca verde y motivos chinoscos dorados muy ingenuos, delimitados por líneas plateadas en la zona de los cajones³¹⁰¹. Consta de un solo cuerpo, con escribanía en la parte superior, cubierta por una tapa inclinada que, cuando se abre, deja ver un *caisson* o frente de gavetas, es decir; un cuerpo rentranqueado con cajones, vanos y una puerta central. Bajo la escribanía se suceden tres cajones. El buró presenta tiradores y bocallaves de metal dorado estilo rococó, probablemente del siglo XIX y descansa en pies de cebolla.

Interpretación del estudio científico

La identificación al microscopio de la siguiente muestra nos permite comprobar como se encuentra configurada la obra estratigráficamente:

A- Estratigrafía de una micromuestra tomada de la zona verde

1- En primer lugar, sobre el soporte de madera encontramos un estrato ejecutado con albayalde, carbonato cálcico y carbonato cálcico - magnésico de 75 micras de grosor. Este estrato se encuentra aglutinado con aceite secante.

³¹⁰¹ Como se ha visto, a menudo, estas orlas plateadas solían realizarse mediante soluciones de cuya composición formaba parte el estaño según la técnica de la pintura de plata o de estaño. De ahí que pueda hablarse de líneas estañadas. Con frecuencia delimitan una determinada composición o escena. Véase cap. IV de esta tesis.

2- Inmediatamente después aparece una capa realizada a base de cardenillo, carbonato cálcico y albayalde.

3- Sobre esta capa apreciamos otra capa fina de color pardo que corresponde a restos de barniz sin identificar.

4- Después se observa un estrato de amarillo y verde de cromo, carbonato cálcico, albayalde y negro de huesos (estas dos últimas sustancias en baja proporción). El aglutinante de esta capa es aceite secante.

Esta capa corresponde a un repinte, ya que el amarillo y el verde de cromo son pigmentos que se empiezan a emplear a partir del siglo XIX³¹⁰². Pero tampoco puede ser original este estrato por el hecho de que se encuentra sobre una superficie que presenta exclusivamente restos de barniz. Esta circunstancia implica que se aplicó sobre una zona desgastada o limpiada en una intervención llevada a cabo en momentos sucesivos a la ejecución de la obra.

5 y 6 - Por último aparecen dos capas superpuestas de barniz. La primera de ellas de goma laca, seguida de otra de nitrato de celulosa. Ninguno de estos dos barnices puede ser antiguo, puesto que se encuentran sobre la capa repintada a base de amarillo y verde de cromo. Además el nitrato de celulosa es una sustancia que aparece en el siglo XX.

Consideraciones finales:

Presenta un aparejo realizado al óleo, lo que constituye una excepción dentro de las obras españolas analizadas ya que, en la mayor parte de los casos, éstos se aglutinaban con cola animal.

Por otra parte, esta es una de las dos únicas piezas españolas analizadas en las que el aparejo se encuentra constituido por carbonato cálcico.

Es posible que este buró se hubiera repintado y rebarnizado a partir del siglo XIX por el hecho de que el estrato nº 3 de la micromuestra, compuesto de pigmentos que surgen en dicha centuria, se asienta sobre una superficie de barniz desgastado.

Y sin duda el barniz de nitrato de celulosa se aplicó a partir del siglo XX ya que, como se ha dicho, esta sustancia surge en esta centuria.

³¹⁰² Kroustallis, S. K., (2006), pp. 55, 414.

13- BURÓ DE UN SOLO CUERPO DE LACA COLOR OCRE. Siglo XVIII.
Patrimonio Nacional. Palacio de La Granja de San Ildefonso (Segovia)



N ° INV: 10019977

Procedencia: España

Datación: Primera mitad del siglo XVIII

Autor:

Dimensiones: (Alto, ancho, profundo). 128 x 101 x 55 cm.

Inscripciones:

Estado de conservación: Deficiente. Le falta un cajón, aunque ha sido repuesto con otro nuevo. Los grabados se encuentran desgastados en numerosos puntos, debido a limpiezas inadecuadas y, en su mayoría adoptan una tonalidad sepia³¹⁰³.

Descripción:

Este buró, de un solo cuerpo, se encuentra en la *cama de repuesto* del Palacio de la Granja³¹⁰⁴. Realizado en madera de conífera cubierta de la laca color crema en el exterior y marmolizada o jaspeada en la parte interna, combina el *arte povera*³¹⁰⁵ con una pintura muy tosca en puntos concretos, como la que representa un jarrón con flores en la encimera del mueble. Bajo ella se abre una escribanía con su *caisson* correspondiente que se oculta al exterior con una tapa abatible decorada con una serie de grabados que se encuentran encolados a su superficie (barcos, árboles, edificios, y alguna figura humana). La tapa se fija a la estructura del mueble con bisagras de hierro dorado y se cierra mediante una cerradura en forma de escudo sobre terciopelo, algo muy común en los escritorios y arcones españoles de los siglos XVI y XVII. La

³¹⁰³ La degradación cromática que sufre el papel empleado en el *arte povera* se debe al efecto de la luz ambiental, así como a la decoloración de las resinas naturales que se aplican sobre él.

³¹⁰⁴ Este mueble procede de Madrid. García Fernández, M. S., (2003), p. 344, nota 5. Sin embargo, como afirma Soledad García Fernández, no consta en los inventarios de la reina Isabel de Farnesio.

³¹⁰⁵ En algunos de los grabados adheridos a la superficie de la obra se observa la influencia del pintor francés de estilo rococó Nicolás Lancret (1690-1743).

cerradura presenta una serie de puntos dorados e incisiones de carácter decorativo en las que parece apreciarse, de forma muy esquemática, una figura humana y algunas aves.

A la parte externa de la tapa asoman las tachuelas de hierro en forma de gota de sebo³¹⁰⁶ que sujetan las bisagras. El interior de la escribanía presenta un damero de papel encolado a la superficie que oculta la parte interna de la cerradura. El frente de gavetas se compone de una puerta central flanqueada por dos cajones y dos vanos sin cubrir³¹⁰⁷. La puerta cuenta con una bocallaves metálica ovalada y se fija a la estructura del mueble mediante bisagras de hierro recortado y dorado que se perciben al abrir la puerta, lo mismo que la cerradura, también de hierro recortado y dorado. Las gavetas se abren mediante dos tipos diferentes de tiradores: de madera torneada y dorada y de metal³¹⁰⁸. El frente de gavetas combina una decoración pictórica que imita el mármol en tonos muy vivos (fondo rosado y líneas rojas, rosas y negras), con otra a base de grabados coloreados donde se representan escenas orientales en las gavetas, y occidentales, con personajes vestidos a la europea, en la puerta. En la parte superior de este frente de gavetas se aprecia una escena campestre protagonizada por una pareja de campesinos, más arriba aparece una vendedora de verdura.

Bajo la escribanía se alojan unas alargaderas rematadas en pequeñas tiras de tela que sirven para sujetar la tapa abatible³¹⁰⁹. A continuación, se suceden cuatro cajones, siendo el frente del primero de nueva factura, aunque su cerradura es antigua. En los tres cajones restantes se combinan los motivos pictóricos con una decoración a base de recortables de papel. El segundo cajón carece de tiradores y está dividido verticalmente en dos registros. En cada uno de ellos se representa una escena galante; un hombre y una mujer con un árbol en el centro. Unos arbustos de mayor tamaño, ingenuamente pintados, enmarcan cada escena. En el centro del cajón se aloja la cerradura. El tercer cajón presenta dos tiradores o asas de hierro torneados y combina, como el anterior, una decoración pictórica en la que se describen unos árboles muy toscamente realizados, con la aplicación de grabados. Estos se encuentran tan desgastados que, en algunos puntos, apenas se distingue lo que allí aparece representado. El último cajón, también con manillas de hierro, se decora, al igual que los anteriores, a base de pintura y grabados. Estos últimos adoptan forma rectangular y en ellos se representan personajes masculinos de tipo popular, aunque apenas se les distingue, ya que el papel se encuentra en muy mal estado. Dichas figuras se encuentran rodeadas de vegetación pintada de forma muy ingenua.

En los laterales del mueble se describe una decoración a base de motivos vegetales similar a la de los cajones, éstos cuentan con manillas decorativas de hierro torneado³¹¹⁰.

³¹⁰⁶ Esta clase de tachuelas de cabeza circular y convexa aparecen con mucha frecuencia en el mueble español. Ordóñez, C., "Muebles de los siglos XVI y XVII en el Museo Municipal de Madrid". *Revista Villa de Madrid*, (1984), p. 30

³¹⁰⁷ En el de la izquierda presenta una etiqueta en la que aparece escrito: *purificadores*.

³¹⁰⁸ Desconocemos cuáles de ellos son los originales.

³¹⁰⁹ Es posible que originalmente existiera otro tipo de remate.

³¹¹⁰ Estas manillas no servían para trasladar el mueble de un lugar a otro, dadas las dimensiones del mismo. Además el diseño de su torneado dañaría las manos de las personas que lo transportaran. Su

Queremos señalar que bajo la tapa, cajones y laterales se dibuja una especie de suelo ondulado negro sobre el que se desarrolla la decoración³¹¹¹.

Hemos comprobado que existen diferencias estilísticas entre los grabados que decoran la parte interna del mueble y los de la zona externa del mismo. Tampoco guardan relación entre sí los del segundo cajón exterior³¹¹² con los del tercero.

Este mueble fue restaurado en el año 2002 como indica una inscripción a lápiz en un cajón. Probablemente durante la misma se colocó el frente del primer cajón exterior.

De la descripción expuesta es posible comprobar que se trata de un prototipo inspirado en los burós franceses e ingleses, aunque con elementos típicamente españoles, como la cerradura en forma de escudo de la tapa abatible, las bisagras que unen la tapa a la estructura del mueble o las manillas de hierro torneado de cajones y laterales. Por otro lado, el carácter ingenuo de la decoración pictórica es frecuente en la laca española.

Pensamos que el buró responde al tipo de objetos realizados en época de Felipe V a través del aposentador y del oficio de furriera, los cuales, como se ha dicho, mantenían el gusto tradicional español, al contrario de aquellos encargados personalmente por el rey que eran a la francesa³¹¹³.

Estos muebles, de gusto castizo, escasean en la actualidad, quizá muchos de ellos se desecharon al pasarse de moda. No obstante, probablemente sean los prototipos más originales de mobiliario lacado español.

presencia en el mueble parece responder más bien a un recordatorio de las manillas de los escritorios y arcones transportables de épocas anteriores.

³¹¹¹ Estos suelos podrían inspirarse en las *dohas* de la laca oriental, ya que estos elementos fueron muy copiados en las europeas. Véanse las fotos de las puertas de la C'a Rezzonico de Venecia de la escuela de Tiépolo. Santini, C., (2003), pp. 58-66. También cap. I de esta tesis.

³¹¹² Las figuras de los grabados responden al estilo del pintor Nicolás Lancret.

³¹¹³ Junquera, J. J., (1999), p. 439.

14-BURÓ DE UN SOLO CUERPO DE LACA NEGRA CON CHINERÍAS DORADAS. Siglo XVIII. Colección particular. (Comercio de antigüedades)



Procedencia: España. ¿Andalucía ?

Datación: S. XVIII

Dimensiones: (Alto, ancho, profundo) 108 x105 x 52,5 cm.

Inscripciones:

Estado de conservación: Regular. Está muy repintado y rebarnizado. La trasera es moderna

Descripción:

Este buró de un solo cuerpo, de madera de conífera, se encuentra revestido de laca negruzca con decoración de chinerías. Presenta tres cajones y sobre ellos una escribanía con puerta abatible *en pente* que, al abrirse, deja ver un *caisson* para guardar el recado de escribir con gavetas, compartimentos huecos y una puerta central. Los cajones cuentan con tiradores y bocallaves de metal calado en forma de escudo. El mueble descansa en pies tipo *bracket*.

El repertorio decorativo de la parte interna del mueble difiere del de la externa. Los elementos del interior, a base de hojas y flores doradas realizadas de manera muy esquemática, decoran la puerta y el frente de gavetas del *caisson*. El resto del mueble se ornamenta a bases de escenas chinescas doradas, plateadas y con toques de color, con y sin relieve. También se aprecian varios modelos muy personales de *lattice work*, tanto dentro de reservas mixtilíneas, como componiendo elementos que forman parte de una escena. La decoración externa denota mayor calidad artística y adopta un estilo más fiel a lo extremo oriental que la interna que parece estar realizada a base de patrones decorativos.

Este mueble fue subastado en Fernando Durán (Madrid), los días 9 y 10 de Febrero de 2011. (Subasta nº 360. Lote 1077).

15-BURÓ DE LACA NEGRA. Siglo XVIII. Museu del Disseny (Barcelona)



Nº INV: 69116.

Procedencia: España

Datación: Siglo XVIII

Dimensiones: (Alto, ancho, profundo) 92 x 83 x 54 cm.

Estado de conservación: Aceptable

Descripción:

Este buró, de características similares al anterior, es de madera de conífera lacada en un tono negruzco con chinerías doradas y corladas en diferentes colores, presenta una escribanía que encierra un *caisson* compartimentado en vanos y gavetas, con tiradores circulares de metal. Bajo la tapa aparecen cinco cajones de diferentes tamaños que descansan en entrepaños de madera en lugar de hacerlo sobre guías, como en los ejemplares más evolucionados. Las bocallaves y tiradores de estos cajones son de latón recortado. Todo el mueble apoya en pies de *bracket*. La laca de este mueble es de extraordinaria calidad. Presenta chinerías doradas de exquisita ejecución.

16- CÓMODA DE LACA NEGRA CON BRONCE DORADO. Siglo XVIII.
Patrimonio Nacional. Palacio de El Pardo (Madrid)



Nº INV: 10069717

Procedencia: España

Datación: Siglo XVIII ³¹¹⁴

Autor:

Dimensiones: (Alto, ancho, profundo) 81 x 192 x 53,5 cm.

Inscripciones:

Estado de conservación: Aceptable

Descripción:

Se trata de una pieza de extraordinaria calidad técnica. De forma abombada, su fondo de laca negra se decora con escenas chinescas doradas, plateadas y con toques de color rojo, entre cenefas vegetales realizadas en dorado. Estas chinerías son muy elaboradas y más fieles a lo oriental de lo que estamos acostumbrados a ver en España.

En la parte frontal de la cómoda se abren tres cajones, dos pequeños en la parte superior y uno en la inferior. Éstos corren sobre guías de madera en lugar de hacerlo sobre entrepaños del mismo material³¹¹⁵. Presentan tiradores circulares de hierro torneado y dorado y bocallaves de talla dorada estilo rococó. Los fondos de los cajones parecen ser de madera de cedro y los laterales y trasera de los mismos de una madera de frutal que no hemos podido identificar visualmente.

³¹¹⁴ Según la historiadora Soledad García Fernández pudo haberse realizado entre 1765 y 1770 (Información oral aportada por Soledad García Fernández. Enero de 2006).

³¹¹⁵ Es decir; según el sistema constructivo más avanzado de los contenedores con cajonería. Las guías de los cajones sustituyen a la primitiva solución en la que los cajones se apoyaban sobre entrepaños. Esta novedad constituye un avance tecnológico considerable en el ámbito de la ebanistería.

En los laterales de la cómoda se representan dos falsos cajones³¹¹⁶ y manillas de hierro torneado y dorado.

Cuenta con un tablero de piedra de alabastro *agatada*³¹¹⁷ y descansa en patas ligeramente galbeadas que acaban en pies de pezuña de cabra³¹¹⁸ de madera dorada.

También cuenta con aplicaciones de talla dorada de tipo rococó. En el siglo XVIII estos elementos en sustitución de los bronce dorados franceses son habituales en el mobiliario español, así como en el italiano. También son característicos de nuestro país, tanto las manillas de hierro forjado de los laterales como los tiradores del mismo metal torneado y dorado.

Consideramos que en la cómoda predominan los elementos propios de nuestro país sobre otros extranjeros, motivo por el cual hemos optado por atribuirle un origen español. Sin embargo, para García Fernández considera este podría haberse construido, tanto aquí como en Italia³¹¹⁹. En su opinión procede del Palacio Real de Madrid y se sabe, gracias al inventario fotográfico realizado en tiempos de Alfonso XII, que hacia 1920 estaba instalado en el despacho de la reina Victoria Eugenia³¹²⁰.

Bibliografía relativa a la pieza:

García Fernández, M. S., (2001), p. 175.

García Fernández, M. S., (2003), p. 342.

³¹¹⁶Según García Fernández estos cajones falsos son reminiscencias del estilo regencia. García Fernández, M. S., (2001), p. 175.

³¹¹⁷ García Fernández, M. S., (2001), p. 175. En opinión de Soledad García Fernández, este tipo de piedra procede de Andalucía. García Fernández, M. S., (2003), p. 343. El alabastro agatado es el que presenta un aspecto semejante al de la piedra de ágata.

³¹¹⁸ Pie tallado en forma de pezuña de cabra. Rodríguez Bernis, S., (2006), p. 270. Este pie estuvo muy presente en el mobiliario británico del siglo XVIII y también en el italiano de la misma época.

³¹¹⁹ García Fernández, M. S., (2003), p. 343. García Fernández, M. S., “Cómoda” (2001), p. 175.

³¹²⁰ García Fernández, M.S., (2003), p. 343.

17-CÓMODA DE LACA MONOCROMÁTICA. Siglo XVIII. Colección Particular. (Colección Junyent, Barcelona).



Procedencia: España. Cataluña

Datación: Siglo XVIII

Dimensiones (Alto, ancho, profundo): 95 x 127 x 61,5 cm.

Inscripciones:

Estado de conservación: Deficiente. Ha sido intervenida inadecuadamente con reintegraciones en la laca de un colorido rosáceo que adquieren excesivo protagonismo dentro de la obra y alteran su legibilidad.

Descripción:

Ligeramente panzuda en el frente, esta cómoda consta de cinco cajones, dos pequeños en la parte superior y tres mayores bajo los primeros. Los cajones carecen de guías y descansan en entrepaños practicados en la estructura de la cómoda. Remata en pies de *bracket*. Cuenta con bocallaves de latón de silueta asimétrica y tiradores del mismo material torneado sobre embellecedor recortado, de perfil asimétrico³¹²¹.

Este mueble se encuentra revestido de laca monocromática en tonos sepia con escenas campestres³¹²². Los temas representados son de tipo occidental, consisten en paisajes con arquitecturas y personajes con indumentaria europea.

Bibliografía relativa a la pieza:

Piera, M., y Mestres, A., (1999), p. 181.

³¹²¹ Estos tiradores se asemejan a los de la cómoda de laca verde, también de la colección Junyent, que veremos a continuación, pieza nº18.

³¹²² La laca monocromática constituye un tipo de técnica muy empleado en Europa, principalmente en Francia e Italia. A modo de ejemplo podemos citar ciertos muebles galos como la cómoda realizada en *vernís martin* en 1765 por Grandjean, una mesa de laca blanca y azul de 1770, una cómoda de Dubois de hacia 1770, asimismo lacada por los Martin o un *secrétaire en pente* de Pierre Migeon. Las fotos de estos cuatro muebles aparecen publicadas en Wolvesperges, T., (2000), pp. 20, 233, 234 y 296 respectivamente. Ciertas lacas monocromáticas italianas son citadas en Santini, C., (2003), pp. 136,137, 176, 185.

18-CÓMODA DE LACA VERDE. Siglo XVIII. Colección particular. (Comercio de antigüedades, Madrid)



Procedencia: España. Cataluña

Datación: Siglo. XVIII

Dimensiones: (Alto, ancho, profundo) 102 x 129 x 59,5 cm.

Inscripciones:

Estado de conservación: Aceptable

Descripción:

Cómoda de madera de chopo revestida de laca verde en la que se representan en dorado escenas campestres con edificios y personajes de estilo extremo oriental³¹²³. En los laterales las escenas se enmarcan mediante motivos vegetales de tipo rococó.

El borde del tablero se encuentra recorrido por una franja decorada a base de esquemáticos motivos vegetales. El mismo repertorio se repite en la moldura que bordea la parte inferior del mueble.

Presenta al frente dos cajones de reducidas dimensiones en la parte superior y tres más grandes bajo ellos. Los primeros carecen tanto de bocallaves como de tiradores. Los cajones de mayor tamaño presentan tiradores de latón en forma de manilla torneada, sobre embellecedores de silueta asimétrica. Existen entrepaños entre los cajones. El mueble apoya en pies de *bracket*.

Esta cómoda es muy similar a otra conservada en la colección Junyent de Barcelona. Ambas presentan el mismo color e idéntica forma. Los motivos decorativos de los dos muebles se asemejan en lo que se refiere a su factura y estilo. También los tiradores de los cajones de mayores dimensiones de ambas cómodas son iguales. Sin embargo los cajones menores de la cómoda de Madrid, en lugar de las bocallaves recortadas de estilo rococó que presentan los del ejemplar de Barcelona, cuenta tan solo con unas elementales guarniciones metálicas que cubren el cajeadado practicado en los mismos para la introducción de la llave.

³¹²³ En el lateral izquierdo aparece un personaje oriental de larga coleta, un motivo que aparece frecuentemente en la laca veneciana

Ambas piezas son de una ejecución exquisita y consideramos que los motivos representados fueron realizados por artífices altamente cualificados.

Bibliografía relativa a la pieza:

Piera, M., y Mestres, A., (1999), p. 178.

Ordóñez, C., (2009), pp. 110,113.

19- MESITA TIPO TRÍPODE DE LACA NEGRA. Siglo XVIII. MNAD (Madrid)



Nº INV: 17787.

Procedencia: España

Datación: Siglo. XIX. Entre 1833 y 1860, según la catalogación del Museo

Inscripciones: En la parte inferior del tablero: *El fénix. J. Fernández (...) Carmen 32. Madrid*

Estado de conservación: Aceptable, aunque presenta repintes en las reservas doradas del pie.

Descripción:

Esta mesita consta de un tablero redondo, de borde mixtilíneo dorado, con motivos florales pintados en la parte central e incrustaciones de nácar formando parte de la composición floral y en diminutos fragmentos en la orla que lo bordea. El tablero apoya en un pie torneado, lacado y dorado que a su vez descansa en una base polilobulada de laca negra con reservas doradas en las que se inscriben pequeñas flores. La base a su vez reposa en tres pequeños pies recortados de frente convexo.

La parte interna del mueble presenta una etiqueta en la que figura: *El fénix. J. Fernández (...) Carmen 32. Madrid*³¹²⁴.

Interpretación del estudio científico

Para la determinación de los materiales artísticos y de la técnica empleada en el revestimiento de esta pieza, se han extraído dos micromuestras de la superficie. Los resultados del análisis de las mismas se exponen a continuación:

³¹²⁴ Lamentablemente no hemos obtenido información acerca del significado de estos nombres que podrían referirse a una tienda sita en la calle del Carmen nº 32 de Madrid.

A- Estratigrafía de una micromuestra tomada del verde de una hoja sobre fondo negro

- 1- En primer lugar observamos un estrato translúcido de color negro que contiene carbón³¹²⁵.
- 2- A continuación se percibe otra capa también traslucida de color pardo rojizo, del mismo tipo que la anterior, aplicada en dos manos.
- 3- Después aparece un estrato de pintura verde ejecutado con amarillo de cromo, azul de Prusia, albayalde y bermellón (este último pigmento en una muy baja proporción).
- 4- Por último existe una capa de barniz de color pardo.

B- Estratigrafía de una micromuestra del color verde de una hoja sobre fondo dorado

- 1- En primer lugar se detecta un estrato de aparejo de color pardo a base de blanco de bario³¹²⁶, tierras y una muy baja proporción de carbonato cálcico, de 60 micras de espesor.
- 2- A continuación se dispone una capa negra de pintura ejecutada con carbón vegetal aglutinada en aceite secante, en concreto aceite de lino.
- 3- Seguidamente existe un estrato negro de barniz confeccionado con carbón vegetal, resina de colofonia y aceite de lino³¹²⁷.
- 4- Luego vemos dos capas de color pardo-rojizo que corresponden a barniz coloreado en este tono³¹²⁸.
- 5- Sobre estos estratos apreciamos otra capa de pintura negra ejecutada con carbón vegetal.
- 6- Encima de ella aparece un estrato de pan de oro falso compuesto de cobre (87,6%) y cinc (12,6%).
- 7- Sobre este estrato existe una capa de pintura elaborada con amarillo de cromo, azul de Prusia, albayalde y bermellón.
- 8- A continuación se observa una capa de pintura negra realizada con carbón vegetal.
- 9- Después identificamos un estrato de color pardo que corresponde a un barniz de poliéster, lógicamente fruto de una intervención posterior a la ejecución de la obra.

³¹²⁵ En el informe del Laboratorio *Arte Lab*, este estrato se define como de *laca*.

³¹²⁷ En esta capa el carbón vegetal está disperso en una matriz de resina de colofonia y aceite secante, a diferencia de la capa inferior, en la que el pigmento negro aparece mezclado sólo con aceite. Coincide con la nº 1 de la micromuestra A.

³¹²⁸ En el informe de *Arte Lab* se utiliza la palabra *laca*.

Consideraciones finales:

Es posible señalar que las capas nº 1 y nº 2 solo han sido alcanzadas en la micromuestra B y no en la A, aunque ambas se encuentran presentes en la decoración de toda la pieza³¹²⁹.

Por su parte, cabe indicar que las capas nº 7 y nº 8 de la micromuestra B no son continuas en toda la micromuestra³¹³⁰.

El estilo de esta mesa corresponde con claridad al siglo XIX. Y, tras el análisis de la pieza, hemos podido comprobar la existencia de dos materiales que surgen en dicha centuria. Se trata del amarillo de cromo y el blanco de bario. Junto a estos pigmentos aparece el blanco de plomo o albayalde, una sustancia cuyo uso estaba ya, sin embargo en decadencia en el siglo XIX, dada su toxicidad.

El estudio científico realizado en esta obra manifiesta que fue elaborada según elevados parámetros de calidad y a base de una rica variedad de materiales.

³¹²⁹ Información de Arte Lab.

³¹³⁰ *Ibídem* nota anterior.

20- MESA DE LACA EN TONOS MARRONES Y NEGROS. Siglo XVIII. Colección particular (Madrid)



Procedencia: España. Mallorca

Datación: Finales del siglo XIX

Dimensiones: (Alto, ancho, profundo) 71 x 110 x 57 x cm.

Inscripciones:

Estado de conservación: Aceptable. Fue restaurada por Arcaz en 2008

Descripción:

Esta mesa responde a los prototipos británicos del siglo XVIII, aunque el análisis científico llevado a cabo en la misma la sitúa en la siguiente centuria, por lo que pudiera ser que se tratara de un ejemplar de estilo retardatario con respecto a su época, quizá de tipo provincial y concebido al margen de las modas cortesanas.

Presenta un tablero rectangular de madera de caoba de un intenso color rojo³¹³¹ con faldón recortado y patas cabriolé acabadas en pie de pala. Se encuentra revestida de laca en tono marrón y negro con una decoración a base de toscas chinerías doradas de tono muy ingenuo acompañadas de toques de polvo de oro, aplicados mediante la técnica de la venturina.

Según la información facilitada por sus propietarios, esta mesa perteneció a la Cartuja de Valldemosa en Mallorca, tras la secularización y repartición de la misma en nueve propietarios³¹³².

Interpretación del estudio científico

Para la identificación de los materiales y de la técnica empleada en la laca de esta pieza se ha tomado una micromuestra de su superficie para su análisis. Los resultados del mismo se describen seguidamente.

³¹³¹ Quizá se trate de una especie cubana al ser esta madera de un color más rojizo que la caoba de otras regiones.

³¹³² Ramis d'Ayreflor, J., *Historia documental de la Real Cartuja de Valldemosa*. Imp. Soler, Palma de Mallorca, (1973).

A- Estratigrafía de una micromuestra tomada del dorado del tablero de la mesa

- 1- En primer lugar se detecta una capa de aparejo realizado con litopón³¹³³, sulfato cálcico y silicatos.
- 2- Encima de dicha capa existe un estrato de pintura negra a base de negro de huesos, una baja proporción de tierras sin identificar, tierras de sombra, y una muy baja proporción de bermellón y de litopón.
- 3- Seguidamente encontramos una capa de purpurina compuesta de cobre (79,9%) y cinc (20,01%).
- 4- Sobre la purpurina se detecta un estrato en el que se observan trazas de barniz a base de goma laca y aceite.
- 5- Encima de este estrato de barniz detectamos otro de color pardo claro que presenta restos de pintura a base de blanco de plomo, carbonato cálcico y una muy baja proporción de amarillo de cromo. Esta capa podría corresponder al asiento del pan de oro.
- 6- A continuación aparece un estrato de pan de oro compuesto de una aleación de oro (89,92%), plata (6,98%) y cobre (3,10%).
- 7- Seguidamente constatamos la presencia de una capa realizada a base de goma laca.
- 8- Por último se identifica un estrato compuesto de colofonia.

Consideraciones finales:

Como vemos, la laca de esta mesa, a juzgar por los materiales constitutivos de la misma, sólo pudo haberse elaborado a partir de finales del siglo XIX. Esto se debe a que desde el primer estrato aparece el litopón, una sustancia que se comienza a difundir desde 1874.

De ahí que pudieran darse los siguientes casos: que la estructura de la obra fuera del siglo XVIII y el revestimiento lacado del siglo sucesivo, que toda la mesa fuera de esta última centuria, según un estilo pasado de moda para la época y por último que la muestra se hubiera tomado de un repinte. Otras sustancias del siglo XIX que aparecen en los estratos nº 2 y nº 5 son las siguientes: litopón y amarillo de cromo respectivamente.

Probablemente las capas nº 5, 6, 7 y 8 sean fruto de intervenciones posteriores a la realización de la obra, dado que la nº 4 presenta exclusivamente restos de barniz, lo que indica que ésta o se encontraba desgastada por el paso del tiempo o bien se rebajó para aplicar las nuevas capas.

Bibliografía relativa a la pieza:

Ordoñez, C., (2009), pp. 112.

³¹³³ El litopón es un pigmento mineral sintético compuesto de sulfuro de cinc y sulfato de bario. Su uso se difundió a partir de 1874 para sustituir al blanco de plomo. Kroustallis, S. K., (2008), p. 83.

21-CONTADOR DE LACA ROJA Y ARTE POVERA. Siglo XVIII. MNAD (Madrid)



Nº INV: 20750.

Procedencia: España

Datación: Siglo XVIII

Autor:

Dimensiones: (Alto, ancho, profundo) 55 x 109 x 40 cm.

Inscripciones:

Estado de conservación: Deficiente. Se observan orificios de xilófagos. La madera se encuentra debilitada y presenta riesgo de desintegración en diversos puntos a causa de dicha acción biológica. Muchos de los grabados se han perdido, se encuentran rotos, decolorados y desgastados por limpiezas excesivas.

Descripción:

Este contador de madera de conífera y de nogal en la estructura, se encuentra revestido de laca roja y presenta una molduración de color negruzco. El frente y los laterales del mueble se decoran con grabados recortados adheridos a su superficie, según la técnica del *arte povera*. El frente de gavetas incluye diez cajones con tiradores circulares de madera.

El mueble cuenta con manillas laterales de hierro para el transporte de estilo español. La decoración de papel recortado combina motivos orientales y occidentales. Entre estos últimos destaca un hombre barbudo con una llave en la mano que podría representar a San Pedro y una figura femenina vestida a la europea tirando de un carruaje ocupado por dos damas acompañadas de sus parejas masculinas. También aparecen animales, arquitecturas y figuras tocando instrumentos en las que hemos creído ver la influencia del pintor Lancret.

Cabe señalar que los motivos de papel no guardan proporción entre sí y se distribuyen por la superficie del mueble de forma aleatoria. Quizá esta circunstancia se deba a que fueron adheridos al mueble por una mano inexperta, algo común en la decoración de *arte povera*.

El estilo del contador corresponde al siglo XVII. Sin embargo el de los grabados es de la centuria sucesiva. Ante esta cuestión podemos plantarnos dos hipótesis: que el mueble sea del siglo XVII y que la decoración de *arte povera* se realizara en el XVIII. O por el contrario que ésta formara parte de la ejecución original del mueble, en cuyo caso estaríamos ante un prototipo del siglo XVIII de estilo retardatario, quizá de tipo provincial concebido al margen de las modas cortesanas. La presencia del pigmento verde de cobre artificial, surgido en 1778, en una de las muestras analizadas refuerza esta última hipótesis.

Interpretación del estudio científico llevado a cabo en la obra

Con el fin de identificar la técnica empleada para la confección de la laca de este contador se ha analizado microscópicamente una micromuestra extraída de un grabado de papel que forma parte de la decoración de uno de los laterales del contador.

A- Estratigrafía de micromuestra del papel de la decoración del lateral

- 1- Se observa en primer lugar un aparejo confeccionado con sulfato cálcico de 60 micras de espesor.
- 2- Luego se aprecia una capa pictórica roja realizada, a base de bermellón y carbonato cálcico, aglutinada con aceite de lino.
- 3- A continuación existe otro estrato con restos de una veladura que contiene un colorante rojizo de origen vegetal o animal³¹³⁴ que podría tratarse de laca de cochinilla, a juzgar por la apariencia que muestra el estrato correspondiente, similar al de una veladura tradicional. De hecho la laca roja de cochinilla se utilizaba mucho para las veladuras por su transparencia.
- 4- Sobre dicho estrato se observa otro con reminiscencias de una veladura de copal³¹³⁵.
- 5- Encima del estrato anterior aparece una capa blanca de papel y sobre ella la tinta de la impresión.
- 6- Inmediatamente después de esta capa detectamos un recubrimiento de cera y otro de barniz sintético (moderno).

B- Estratigrafía de una micromuestra tomada de una moldura

- 1- En esta micromuestra se aprecia en primer lugar un estrato de aparejo de sulfato cálcico de 60 micras de grosor.

³¹³⁴ Véase Kroustallis, S. K., (2008), p. 369.

³¹³⁵ En el informe del estudio científico se habla de *restos de veladura* de copal. Quizá el hecho de que solo existan vestigios de copal en esta capa se deba a que esta se desgastó a propósito para aplicar el grabado. Pero también es posible que este barniz se hubiera extendido de forma desigual. El profesor Andrés Sánchez Ledesma (Arte Lab), está más de acuerdo con esta última hipótesis.

2- Sucesivamente, aparece otro de pintura a base de pigmento verde de cobre aglutinado con aceite de lino.

3- A continuación, existe otra capa confeccionada con barniz de copal.

4- Por último se identifica un recubrimiento moderno realizado con barniz sintético y cera.

Consideraciones finales:

Como vemos, los resultados del estudio de esta micromuestra prueban que las molduras de la obra en origen eran verdes y no del color negro que presentan en este momento. Esta alteración cromática probablemente se deba al oscurecimiento que producen las capas superficiales sobre el pigmento verde de cobre³¹³⁶. Por su parte, la suciedad también puede haber contribuido a transformar el color de la molduración.

Cabe precisar que el verde de cobre artificial fue el primero de los pigmentos artificiales verdes. Se preparó en 1778³¹³⁷. Por ello si la muestra tomada correspondiera a una zona original de la obra y no a un repinte, podríamos afirmar que ésta se lacó a partir de la fecha mencionada.

Por último, cabe añadir que la presencia de barniz sintético y cera en la capa nº 6 y nº4 de las micromuestras A y B respectivamente, indica que esta obra fue restaurada a partir de la segunda mitad del siglo XX.

³¹³⁶ ...El pigmento de cobre identificado corresponde al grupo de los halogenuros de cobre, en este caso cloruro de cobre, como se puede observar en el espectro EDX de la figura 2 en el anexo del informe. En este grupo están incluidos numerosos pigmentos, muchos de estos de síntesis, otros de origen mineral y en algunos casos se ha identificado cloruro de cobre en azurita o malaquita alteradas. En este caso es complejo llegar a una definición más precisa del origen de halogenuro de cobre identificado, ya que desde el punto de vista morfológico no asociamos este material con azurita o malaquita... (Nota de Arte Lab).

³¹³⁷ Kroustallis, S. K., (2008), p. 415.

22-ESCRITORIO DE LACA ROJA Y AZUL OSCURO. Siglo XVIII. Colección Particular (Madrid)



Procedencia: España

Datación concreta: Siglo XVIII

Dimensiones: (Alto, ancho, profundo) 70 x 104 x 30 cm.

Inscripciones:

Estado de conservación: Deficiente. Presenta grandes lagunas de laca en el exterior. Faltan los cajones y casi toda la decoración de la parte interna

Descripción:

Escritorio de madera de conífera revestida de laca roja y azul oscuro con decoración vegetal dorada³¹³⁸, de tipo occidental, perfilada de negro. Al frente dos puertas, sujetas al armazón del mueble con herrajes de horquilla que, al abrirse, dejan ver un interior compartimentado en seis vanos. La parte externa de las puertas se decoran con motivos vegetales dorados lisos y con relieve, según el método de la pastilla. Éstos se enmarcan en reservas mixtilíneas de color azul oscuro. En los ángulos del frente del escritorio existe una decoración dorada estilizada en la que se alternan veneras y tallos vegetales sobre fondo rojo. La puerta derecha presenta una bocallaves de hierro de forma romboidal. En cada uno de los laterales del mueble se describe un jarrón dorado de gran tamaño.

³¹³⁸ Esta decoración presenta la apariencia del oro falso, sin embargo al no haberse podido analizar no nos es posible confirmar que se trate de dicho material.

23- ESCAPARATE DE LACA VERDE. Siglo XVIII o XIX. Museo - Casa de Los Pisa. (Granada)



Nº INV: 1059-1060

Procedencia: España. Andalucía. Quizá Sevilla por las etiquetas que presenta en la trasera

Datación: 2ª mitad del siglo XVIII o siglo XIX

Dimensiones vitrina: (Alto, ancho, profundo): 140 x 72,5 x 47 cm.

Dimensiones mesa: (Alto, ancho, profundo): 92,5 x 56 x 97 cm.

Inscripciones: En la trasera del escaparate: *Sr. D. Manuel [...] [...] lle Moret Sevi [...] Nº12* . En la trasera de la mesa: *S [...] Calle Moret Sevilla.Nº 11*

Estado de conservación: Regular. El oro y la policromía se encuentran parcialmente desprendidos de la superficie en ciertas zonas. Estos materiales presentan lagunas de oro y de policromía.

Descripción:

De madera de conífera lacada en tonos verdes, este mueble, de estilo rococó, presenta dos cuerpos: el superior, el escaparate propiamente dicho y la mesa sobre la que apoya éste. Se encuentra revestido de laca verde con motivos vegetales dorados, perfilados de negro, de tipo occidental. También cuenta con aplicaciones de talla dorada.

El cuerpo superior o vitrina presenta tres cristales, al frente y en cada uno de los laterales respectivamente, insertados en bastidores en forma de arcos mixtilíneos, que permiten observar los objetos que se exhiben en el interior. Acaba en una cornisa rematada en abundante talla dorada que enmarca el anagrama de Jesús (JHS). Los laterales de este cuerpo también cuentan con talla dorada.

La mesa consta de un tablero con una decoración que imita el mármol y descansa en unas exageradas patas cabriolé, unidas entre sí por chambranas en “X” en cuya intersección se sitúa un elemento torneado y dorado en forma de pináculo. Las patas

acaban en pies de pala decorados con una hoja de acanto. De la parte central o “cesto” del faldón de la mesa pende un exuberante motivo de talla vegetal dorada.

Aunque se trata de un mueble de estilo barroco, el motivo central del faldón podría situarse hacia 1780³¹³⁹. Las traseras del escaparate y de la mesa presentan respectivamente dos etiquetas de papel en las que se lee lo siguiente:

Trasera del escaparate:

Sr. D. Manuel

[...]

[...]lle Moret

Sevi [...]

Nº12.

Trasera de la mesa:

S [...]

Calle Moret

Sevilla.

Nº 11.

Estas etiquetas podrían referirse tanto al propietario de la pieza como a su vendedor o incluso al artífice del mismo.

Interpretación del estudio científico

La observación de dos micromuestras al microscopio nos permite identificar los diferentes estratos matéricos de que se compone la obra.

A- Estratigrafía de la micromuestra tomada del jaspeado del tablero de la mesa

1- Sobre el soporte de madera de este tablero aparece un aparejo realizado con sulfato cálcico y silicatos de 500 micras de espesor.

2- Seguidamente vemos una capa de pintura color gris azulado compuesta de tierras: azul ultramar artificial o sintético, negro de huesos, sulfato cálcico y carbonato cálcico.

3- A continuación observamos un estrato de color pardo traslúcido que no se pudo identificar.

B- Estratigrafía de la micromuestra tomada del dorado sobre verde de la cintura de la mesa

En esta muestra observamos los siguientes estratos:

1- Una primera capa que consiste en un aparejo compuesto de sulfato cálcico, silicatos y cola animal. Esta capa presenta un grosor muy desigual que va de 0 a 40 micras.

³¹³⁹ Información oral aportada por Juan José Junquera .Septiembre de 2012.

2- A continuación se extiende un estrato de pintura verde realizado con azul de Prusia, amarillo de cromo, tierras, blanco de bario, blanco de cinc, carbonato cálcico, negro de huesos y azul ultramar sintético. Esta capa se encuentra ejecutada al temple.

3- Sobre ella aparece una capa traslúcida que podría corresponder a un aceite secante que ejercería como adhesivo de la lámina de pan de oro que aparece en el siguiente estrato. Esto indica que se trata de una técnica de dorado de mordiente graso.

4- En este estrato se aprecia la lámina de oro mencionada. Se compone de una aleación de oro (92,6%), plata (6,7%) y cobre (1,7%).

5- Por último se observa un recubrimiento a base de resina de colofonia y aceite de nueces. Quizá este barniz sea el mismo que el de la capa nº 3 de la micromuestra A.

Consideraciones finales:

La presencia del azul ultramar artificial en la capa nº 2 de la micromuestra A, indica que esta zona solo pudo haberse realizado a partir del siglo XIX, ya que dicho pigmento surge hacia 1830. De ahí que sea posible establecer tres hipótesis: que el tablero se relacara a partir de esos momentos, que la muestra se tomara de una reintegración o repinte realizados en momentos sucesivos a la fecha mencionada o que corresponda a la técnica original. En este último supuesto el escaparate no podría ser del siglo XVIII, sino que se habría realizado a partir de la fecha mencionada. En el caso de que una de las dos primeras hipótesis fuera cierta el recubrimiento de la capa nº 3 no sería original, al disponerse sobre dicho estrato.

La capa nº 2 de la micromuestra B que se extiende directamente sobre el aparejo se encuentra compuesta por una serie de pigmentos que surgen en el siglo XIX: amarillo de cromo, blanco de bario, blanco de cinc y azul ultramar artificial o sintético. De esta manera, el pan de oro que se encuentra sobre esta pintura no podría haberse aplicado antes de estas fechas. Lo mismo se puede decir del recubrimiento de barniz de la última capa (nº5).

En conclusión, tanto el tablero de la mesa como el propio escaparate superior pudieron haber sido relacados a partir del siglo XIX. Otra posibilidad es que las muestras se tomaron de dos zonas con repintes. También es posible suponer que el escaparate fuera del XIX. De hecho la curva de la pata es demasiado exagerada para los prototipos del XVIII. Además aunque el cesto del faldón es un modelo de finales de dicha centuria, en los ejemplares andaluces aparecen con cierta posterioridad.

24- CUNA DE LACA AMARILLA. Siglo XVIII. Museu del Disseny (Barcelona)



Nº INV: 8370.

Procedencia: España. Cataluña

Datación: Siglo XVIII

Dimensiones: (Alto, ancho, profundo) 91 x70 x 111cm.

Inscripciones:

Estado de conservación: Aceptable.

Descripción:

Esta cuna se encuentra realizada en madera de conífera. El cabecero y el piecero, de perfil recortado recuerdan a los de las camas de Olot. Los laterales adoptan la misma forma que los elementos mencionados. El fondo de la laca es de color amarillo con motivos chinoscos dorados y policromados, algunos de los cuales presentan un relieve conseguido mediante la técnica de la pastilla. El repertorio decorativo incluye figuras y edificios orientales entre los que despuntan aves y motivos florales. Algunas escenas se representan bajo una especie de suelo ondulado de color negro que hemos visto también en otras piezas estudiadas y que podría relacionarse con los *doha* japoneses.

En el cabecero aparece el anagrama de Jesucristo “IHS”, entre las espigas de la eucaristía, también ejecutadas en pastilla dorada. Quizá este anagrama estuviera destinado a la protección del durmiente de la cuna. Bajo dicha inscripción se representan los tres clavos de la cruz de Cristo.

Observamos en la laca de esta cuna una influencia veneciana, principalmente en lo que se refiere su colorido. No obstante, la ingenuidad en la representación de los motivos decorativos, el anagrama religioso y la forma del piecero y del cabecero delata su procedencia española, en concreto catalana.

Bibliografía relativa a la pieza:

Creus, A., "Bressol de parament del segle XVIII". *Revista de l'Associació per a l'Estudi del Moble*, Barcelona, (2014), nº 20, pp. 30, 33.

25-BAÚL DE LACA ROJA. Siglo XVIII. MNAD (Madrid)



Nº INV: 7479.

Procedencia: España. ¿Valencia ?

Datación: Siglo XVIII

Dimensiones: (Alto, ancho, profundo) 83 x 151 x 60 cm.

Inscripciones:

Estado de conservación: Regular. La laca presenta numerosas lagunas. La obra ha sido restaurada con materiales inadecuados

Descripción:

De madera de conífera lacada en un tono rojizo con chinerías doradas y plateadas, adopta forma rectangular y se cierra mediante una cubierta semicircular con bisagras de hierro forjado. En la parte inferior del mueble se dispone un cajón con manillas de metal torneado sobre embellecedores recortados y grabados. El baúl descansa sobre pies de *bracket*.

Los laterales cuentan con manillas de hierro de producción industrial y presentan un repertorio decorativo a base de motivos vegetales, aplicados según la técnica del estarcido y delimitados por unas toscas líneas plateadas que podrían haber estado ejecutadas a base de pintura de estaño. La parte trasera de baúl se encuentra pintada de rojo y el interior es de un brillante tono azul claro.

Interpretación del estudio científico

A través de la observación al microscopio de dos muestras extraídas de distintos puntos del baúl identificamos los diferentes estratos de materia que configuran su laca.

A- Estratigrafía de la micromuestra tomada de la decoración roja. (Capa más interna sobre la tela).

1- Sobre una tela de lino, observamos en primer lugar, una capa de aparejo blanco a base de sulfato cálcico de 400 micras de grosor.

2- Luego aparece un segundo estrato de color anaranjado confeccionado con minio y bermellón, este último pigmento en baja proporción.

3- Seguidamente se aprecia una capa de pintura realizada con bermellón.

4- Sobre este estrato existe otro de barniz de colofonia.

5- A continuación se percibe una capa rojiza en la que se identifica un colorante natural de dicho color.

6- Después se percibe un estrato verdoso. Se trata del adhesivo del pan de oro compuesto de aceite de lino. El color de esta capa se debe a la penetración en ella de compuestos de cobre procedentes del subsiguiente estrato de pan de oro falso.

7- A continuación vemos otro estrato de pan de oro falso compuesto de cobre (87%) y cinc (13%).

8- Seguidamente encontramos una capa de color rojo oscuro que consiste en restos de barniz de colofonia³¹⁴⁰.

9- Encima de dicho estrato, se aprecia una capa de pintura roja a base de minio.

10- Sobre ella existe otra de tonalidad parda³¹⁴¹ confeccionada con tierras de sombra, carbonato cálcico, minio y carbón vegetal.

11- Esta capa consiste en un recubrimiento asimismo de color pardo ejecutado con cera de abejas.

Todos los estratos pictóricos se encuentran aglutinados con aceite de lino.

Esta analítica científica nos indica que las cinco primeras capas de esta micromuestra corresponden a la decoración del fondo de laca. Sobre ella se extiende el pan de oro falso y, a continuación probablemente vendrían, en origen, los barnices, de los que sólo quedan restos. Las capas nº 9, 10 y 11 probablemente correspondan a intervenciones posteriores, puesto que se localizan sobre dicha superficie.

B- Estratigrafía de una micromuestra tomada de la plata corlada del rostro de uno de los personajes representados. Zona Izquierda.

Esta segunda micromuestra se toma de una de las lagunas de la obra, a partir de la superficie de color rojizo, dejando el aparejo aparte.

1- En primer lugar vemos un estrato rojo a base de minio.

³¹⁴⁰ El color rojizo del barniz se debe a que éste se ha oxidado, es decir; no se trata de un barniz coloreado, ya que no se han encontrado trazas de colorante.

³¹⁴¹ Esta tonalidad se debe a la oxidación del barniz.

- 2- Luego se detecta una capa transparente de color anaranjada realizada con colorantes vegetales o animales disueltos en resinas o aceites.
- 3- Después podemos apreciar un estrato de aceite de lino correspondiente al adhesivo del pan de oro falso que se aplicó a continuación. Esta capa presenta un tono verduzco debido a la difusión de compuestos de cobre proveniente de la capa de pan de oro falso situada sobre ella.
- 4- Sobre dicha capa aparece otra constituida por pan de oro falso compuesto de cobre (86%) y cinc (14%).
- 5- Encima de este estrato dorado observamos otro con trazas de barniz de colofonia y aceite de lino³¹⁴².
- 6- Sobre él aparece una capa de pan de plata compuesta de una aleación de plata (87%) y cobre (13%)³¹⁴³, probablemente fruto de una "restauración", dado que se extiende sobre una superficie que sólo conserva restos de barniz.
- 7- Seguidamente, vemos otro estrato realizado a base de tierras de sombra, carbonato cálcico, minio y carbón vegetal, que posiblemente corresponda asimismo a una intervención posterior a la ejecución de la obra.
- 8- Por último encontramos una capa realizada con cera de abejas, probablemente aplicada en una restauración.

Estos últimos recubrimientos (estratos nº 7 y nº 8) son idénticos a las capas nº 10 y nº 11 de la muestra anterior.

Todas las capas pictóricas de esta muestra, se encuentran aglutinadas con aceite de lino.

Consideraciones finales:

La laca de este mueble es muy elaborada. Como vemos se asienta sobre una tela de lino adherida al soporte de madera. Algo que se denominaba engasado y que formaba parte de los métodos de la laca europea destinados a la ejecución de piezas de calidad³¹⁴⁴.

Otro dato a tener en cuenta es el elevado grosor del aparejo (400 micras) o el hecho de que apreciemos de nuevo motivos dorados ejecutados con oro falso aplicado al aceite en una pieza del siglo XVIII, (los plateados corresponden a un repinte).

³¹⁴² Es probable que la resina de colofonia se hubiera aplicado directamente sobre el pan de oro falso, (ya que este material siempre se solía barnizar para paliar su futura oxidación). Por su parte, el aceite de lino podría corresponder al adhesivo de la plata aplicada posteriormente. Pero también es posible que ambas sustancias configuraran el mordiente para la fijación del pan de plata.

³¹⁴³ La plata está ligeramente sulfatada, como lo demuestra la presencia en ella del sulfato de plata que se manifiesta en forma de manchas color gris oscuro.

³¹⁴⁴ Como se dijo en el capítulo IV de esta tesis la aplicación de tela en el soporte de las obras tenía como finalidad cubrir las imperfecciones de la madera, neutralizar los efectos de posibles contorsiones producidas ante los cambios atmosféricos, así como obtener superficies perfectamente lisas.

Los resultados del estudio científico muestran que este mueble fue repintado, plateado y rebarnizado en momentos sucesivos a su ejecución.

26- PANEL DE LACA ROJA. Siglo XVIII. Patrimonio Nacional Palacio de La Granja (Segovia)



Nº INV: 10042082

Procedencia: España. Segovia

Datación: Siglo XVIII. Hacia 1736

Dimensiones: (Alto, ancho profundo) 292 x 30 x 1,5 cm.

Inscripciones:

Estado de conservación: Esta obra se vio afectada por un incendio que tuvo lugar en el Palacio de La Granja en 1918. De ahí que la madera de la parte superior de la misma se encuentre carbonizada.

Descripción:

Esta pieza forma parte de un conjunto de seis paneles que, en su día, decoraron el *gabinete de los espejos* del palacio mencionado, según el proyecto de Juvarrá. En estos momentos, cinco de ellos siguen en dicha ubicación y el que estamos estudiando se conserva en los almacenes del palacio.

El interés de esta obra radica principalmente en el hecho de que se conoce su autor, el charolista Antonio Hurtado, así como el lugar y la fecha en que fue realizado: San Ildefonso, año 1736:

*...A Antonio Urtado Charolista Seiscientos R.^s de v.^{on} q.^e cuenta de los Charoles que esta ajustando y acoplado para el Dormitorio de sus Mag.^{des} y otros que hizo nuebos para vestir los Huecos de las Ventanas del Gabinete que llaman de los espejos...*³¹⁴⁵

De madera de conífera revestida de laca rojiza, este panel presenta una decoración, carente de relieve, de carácter muy ingenuo. En ella se combinan los motivos occidentales con otros orientales. Aparecen personajes masculinos ataviados y peinados según la moda europea de la época, motivos dispersos de fauna y flora de inspiración chinesca, algún

³¹⁴⁵ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13554. Véase apéndice III de esta tesis.

edificio oriental y en la parte inferior una escena de caza, en la que se representa un animal que parece va a recibir el disparo de la flecha de un cazador. Todo ello realizado en diferentes tonos y con toques de dorado.

Por último cabe señalar que, mediante la observación directa de la obra, se pudo comprobar que, previamente al proceso de lacado, se dispuso sobre la superficie desnuda de la madera una tela gruesa.

Interpretación del estudio científico

Los resultados del examen científico llevado a cabo en esta obra, indican la composición de la laca con la que esta se encuentra decorada, así como otras cuestiones técnicas:

A- Estratigrafía de una micromuestra tomada del fondo de laca roja

- 1- En cuanto a la preparación, ésta se compone de sulfato cálcico y cola animal. Forma un estrato de 120 micras de grosor.
- 2- Sobre él se extiende una capa pictórica realizada a base de bermellón, un colorante orgánico rojizo (posiblemente laca roja de cochinilla) y carbonato cálcico aglutinados en aceite secante.
- 3- A continuación, aparece una gruesa capa de barniz de goma laca.
- 4- Seguidamente se aprecia una sustancia grasa (quizá el adhesivo empleado para aplicar la lámina metálica), que no ha podido ser identificada, en la que se contienen partículas metálicas (de cobre y cinc) correspondientes al oro falso de ciertos motivos ornamentales.
- 5- Por último, se ha podido identificar un recubrimiento presente en el estrato más superficial de este objeto, elaborado con una resina triterpénica tipo dammar y aceite secante.

Consideraciones finales:

Lo más probable es que el barniz ejecutado a base de goma laca de la capa nº 3 corresponda a la técnica primitiva, debido fundamentalmente a que, tal y como se ha podido establecer a través de la analítica, la capa de barniz confeccionado con esta resina se aplicó antes de que hubiera secado la última capa de pintura roja, antes de que se hubiera creado una película sólida. Ésto se percibe a través de las irregularidades que presentan los límites de ambos estratos en la sección transversal y por la existencia de partículas de la capa de pintura roja dispersas en la de goma laca. Sin embargo, no deja de sorprendernos que un profesional del prestigio de Hurtado hubiera actuado de este modo sobre una obra destinada a la corte.

El hecho de que el barniz de goma laca se hubiera extendido antes de que secara la pintura, podrían responder a un trabajo no excesivamente meticuloso. De hecho, uno de los requisitos necesarios para llevar a buen término las labores de laqueado en toda Europa, consistía en dejar secar y en pulir adecuadamente los estratos de materia aplicados antes de extender los siguientes.

Por su parte, la presencia de la resina de tipo dammar en el estrato nº 5 sería fruto de una intervención posterior a la ejecución de la obra, ya que esta sustancia se empieza a emplear en Occidente a partir del siglo XIX

En determinados documentos localizados se mencionan algunos de los materiales adquiridos en El Palacio de San Ildefonso para ser empleados en las lacas del *gabinete de los espejos* y del dormitorio real, como el aceite o la goma laca. Como hemos visto, dichas sustancias salen a la luz en la analítica de este panel, el cual fue ejecutado para la primera de las habitaciones referidas. El aceite probablemente se empleara, como se ha dicho, como mordiente de la lámina metálica y la goma laca para la realización de los barnices, junto al alcohol o *espíritu de vino*, otro material que se menciona en las fuentes citadas. A estas sustancias podríamos unir la harina, asimismo citada en ellas que, aunque no se evidencia en este estudio científico podría haberse empleado para confeccionar un engrudo con el que encolar la tela, que aparece bajo la preparación, al soporte de madera o también para pulir los diferentes estratos de laca³¹⁴⁶.

Bibliografía relativa a la pieza

García Fernández, M. S., (1994), p. 282.

García Fernández, M. S., (1995). Vol. 2, p. 199.

García Fernández, M. S., (2003), p. 344.

³¹⁴⁶ AGP. AP. San Ildefonso. Cajas 13551 y 13554. Véase apéndice III de esta tesis.

27- ARMARIO DE LACA ROJA CON MOTIVOS DORADOS. Siglo XVIII. Museo Valencia de Don Juan (Madrid)



Nº INV: 9.609

Procedencia: España

Datación: Siglo XVIII

Dimensiones: (Alto, ancho, profundo) 322 x 210 x 46, 5 cm.

Inscripciones:

Estado de conservación: Regular. La laca de este mueble ha perdido su brillo original, posiblemente a causa de limpiezas inadecuadas.

Descripción:

De laca roja con motivos vegetales dorados y personajes chinescos dorados y plateados, el armario culmina por la parte superior en un copete en forma de tímpano que remata en pináculos torneados. En el centro del mismo se sitúa un escudo del que pende un cartel con el nombre *Sessa*, quizá por pertenecer a la casa nobiliaria de nombre homónimo de la Corona de Castilla. Cuenta con dos puertas revestidas de red metálica. La parte inferior de cada una de ellas presenta un plafón de forma mixtilínea en cuya parte central se abre una flor circular tallada y dorada. El armario acaba en pies de *bracket*. Este mueble procede del Palacio de Altamira de Madrid, cuyos propietarios fueron en origen los condes de Altamira y fue adquirido por el conde Valencia de Don Juan en el siglo XIX.

28- ARQUETA DE LACA VERDE. Siglo XVIII. Patrimonio Nacional. Monasterio de Las Descalzas Reales (Madrid)



Nº INV: 00612594

Procedencia: España

Datación: Inicios del siglo XVIII

Inscripciones: En la cubierta: *Sⁿ ONORATO ARZOBISPO DE ARLES*

Estado de conservación: Bueno

Dimensiones: (Alto, ancho, profundo) 37 x 56 x 28 cm.

Descripción:

Arqueta de laca de fondo de plata corlada en verde con decoración vegetal dorada. La cubierta adopta forma de artesa. En ella aparece la siguiente inscripción: *Sⁿ Onorato Arzobispo de Arles*, aludiendo probablemente a las reliquias que custodia el mueble. Apoya sobre una base recortada. Las bisagras que unen la tapa del arcón a la estructura del mismo son de hierro dorado. Presenta asas laterales de latón dorado para el transporte. Éstas son torneadas con embellecedores recortados y grabados.

29- ARQUETA DE LACA ROJA. Siglo XVIII. Patrimonio Nacional. Monasterio de Las Descalzas Reales. (Madrid)



Nº INV: 00612568

Procedencia: España

Datación: Inicios del siglo XVIII

Dimensiones: (Alto, ancho, profundo) 35 x 48 x 27cm.

Inscripciones:

Estado de conservación: Bueno

Descripción:

Adopta forma trapezoidal y presenta cubierta de artesa. El fondo de laca es de color rojo y se decora con roleos vegetales dorados. Cuenta con cantoneras, bisagras y asas laterales de hierro dorado. Esta arqueta es pareja de otra idéntica a ella (NºInv: 00612569) y ambas semejan formalmente a la anteriormente descrita (pieza nº 28), si bien la técnica con que se encuentran ejecutadas es distinta. Aquí el fondo de laca está pintado, mientras que en la arqueta anterior éste se ejecuta mediante corlas.

30- SILLA DE MANOS DE FONDO DE LACA DORADA. Siglo XVIII. MBAB. Bilbao



Nº INV: 822429

Procedencia: España

Datación: 2ª mitad del siglo XVIII

Dimensiones: (Alto, ancho, profundo) 152 x 78,5 x 109 cm.

Inscripciones:

Estado de conservación: Aceptable. En 2010 fue restaurada por Arcaz.

Descripción:

Esta silla de estilo neoclásico se encuentra revestida de una laca de fondo dorado sobre soporte de caoba con motivos figurativos de tipo mitológico. Su cubierta es de cuero y presenta una molduración dorada. El interior se encuentra tapizado con textiles de época posterior a la ejecución de la pieza. Conserva las ventanas originales con cristales "de aguas". Los motivos figurativos que decoran la silla representan las cuatro estaciones, así como la alegoría de la pintura y de la escultura.

“El otoño” se describe en la parte frontal de la puerta mediante un angelote con una rama de parra en la mano de la que cuelga una piña de uvas que va a ser recogida por otro querubín que, envuelto en una nube oscura, porta un plato.

En el lateral izquierdo de la silla se sitúa “la primavera” representada mediante un angelote que alza entre sus manos una corona de flores mientras otros dos se abrazan sentados en una nube. En el mismo lateral se desarrolla “la alegoría de la pintura”. En esta escena un querubín pinta un cuadro mientras otro le ilumina con una antorcha.

En el lateral derecho se describe “el invierno” y “la escultura” en dos paneles distintos. En el primero de ellos un angelote acerca un brasero encendido a las manos de una mujer que, sentada en una nube, parece calentarse con el calor que se desprende de él. Frente a ella otro querubín contempla la escena. Por su parte, "la alegoría de la escultura" que figura en el panel contiguo se representa mediante dos ángeles, el

primero de ellos lleva en su mano izquierda una maza y en la derecha un cincel, el segundo porta un péndulo.

En la parte trasera de la silla se describe “el verano”: en el centro de la escena un querubín ondea un tejido de color rojizo, bajo él otro ángel descansa tumbado sobre una nube, a su izquierda un tercer *putto* porta una hoz en su mano derecha y varias espigas de trigo en la siniestra.

Interpretación del estudio científico

Para el estudio de la composición material de la laca dorada de esta silla se tomó una muestra de la misma que fue observada al microscopio óptico.

A- Estratigrafía de la micromuestra tomada de la pintura verde del panel en el que se representa “el verano”

1- En primer lugar se detecta una capa translúcida de colofonia de 60 micras. Bajo este barniz se aprecian algunos granos de bol o de una preparación rojiza, que parecen indicar la existencia de una capa de una de estas dos sustancias sobre la madera de caoba.

2- A continuación existe un estrato translúcido de aceite de lino, de 65 micras de espesor, que podría corresponder al asiento de la hoja metálica dispuesta en el estrato subsiguiente.

3- Después se identifica una capa metalizada confeccionada con una alta proporción de oro (93,8%), plata (4,2%) y cobre (2,0%). Esta capa tiene un espesor de 0,3 micras.

4- Seguidamente encontramos un estrato de pintura verde elaborado con albayalde, tierras de color pardo anaranjado y un colorante verde. Este estrato se encuentra aglutinado con aceite. Es decir se trata de una pintura al óleo. Su grosor es de 8 micras.

5- Por último existe una capa translúcida realizada a base de goma laca de 5 micras de grosor.

Consideraciones finales:

La laca de esta silla carece de aparejo y se observa la existencia de un estrato de barniz de colofonia que se extiende directamente sobre la madera de caoba. Con respecto a los granos rojizos que se aprecian bajo el mismo, como se ha dicho, estos podrían corresponder al bol o bien a una preparación rojiza. El hecho de que sólo se detecten algunos granos, y no un estrato compacto, podría deberse a que, al tomar la muestra, sólo se llegara a incidir con el bisturí una parte mínima de la capa más interna y no la totalidad del conjunto de estratos. En cualquier caso, al haberse dorado el fondo de laca al mixtión podría tener sentido que se tratara mas bien de una preparación, ya que el bol se utiliza principalmente en los dorados al agua con la finalidad de conseguir superficies bruñidas.

Asimismo podemos constatar que, aunque visualmente en la micromuestra se aprecie una lámina metálica de color plateado, el porcentaje mayoritario es de oro (93,8%).

Por último, cabe señalar que el revestimiento lacado de esta silla responde a un esmerado procedimiento de ejecución.

31- SALTERIO DE LACA ROJA, AZUL, BLANCA Y VERDE. Siglo XVIII. MNAD. (Madrid)



Nº INV: 21782

Procedencia: España. Posiblemente de Escuela Castellana

Autor: ¿Ginés Roca?

Datación: Siglo XVIII

Dimensiones: Salterio: (Alto, ancho, profundo) 16 x 109 x 50 cm. Estuche: (Alto, ancho, profundo) 23 x 126 x 54 cm.

Inscripciones:

Estado de conservación: Regular. Parece haber recibido limpiezas inadecuadas, principalmente en el estuche. Este motivo no nos permite establecer si esta zona de la obra fue en origen pintada o lacada. Se observan lagunas en la parte interna del estuche del salterio.

Descripción:

Este salterio adopta forma de trapecio isósceles. De madera lacada en rojo, presenta motivos decorativos vegetales dorados en las paredes de la tabla armónica. El interior de la misma conserva sus puentes originales y algunas cuerdas metálicas y se decora con ornamentos florales alrededor de las "rosas" o "rosetones" de pergamino dorado de los "oidos". El estuche es de color blanco con motivos pardos. En el interior de la tapa del estuche, sobre un fondo azul, se representan distintas escenas campestres, en donde se desarrolla, respectivamente, un concierto de violín, flauta y guitarra, del que participa un cantante masculino, así como diversas labores agrícolas. Todo ello según la técnica del *arte povera*. La decoración del interior de la tapa se completa con ornamentos vegetales en dorado. El salterio conserva la llave de afinar.

Kenyon de Pascual considera que esta obra responde a la escuela castellana, en función del uso del color escarlata de parte de su tabla armónica, así como por la decoración de flores existente alrededor de los "rosetones" y también en los bordes de la misma, algo característico de esta escuela³¹⁴⁷. Como opina esta autora dichos motivos florales son bastante refinados y están a la altura de un pintor profesional, mientras que la torpe

³¹⁴⁷ Kenyon de Pascual, B., (1997), p. 53.

decoración dorada de las paredes de la tabla armónica podría haber sido realizada por el propio constructor del salterio³¹⁴⁸.

Este salterio pudo proceder del taller de Ginés Roca, ya que reproduce algunos de los rasgos propios de este artífice: la forma de trapecio de ángulos obtusos formados entre la base de la caja y la pared frontal de la misma³¹⁴⁹ y el colorido rojizo de las paredes de la caja.

Interpretación del estudio científico

La observación al microscopio de dos micromuestras tomadas de distintos puntos del salterio nos aporta información acerca de su composición material.

A- Estratigrafía de la micromuestra tomada del cabello de una de las figuras femeninas de papel presente en la tapa del estuche

1- En esta capa se detecta papel adherido al soporte con un polímero acrílico fruto de una reparación. Sobre este papel se aprecia barniz de colofonia. El grosor de la capa es de 50 micras.

2- Encima de esta capa existe un estrato compuesto por carbón vegetal, azul de Prusia y silicatos, estos últimos materiales en baja proporción. El grosor del estrato es de 0 a 5 micras.

B- Estratigrafía de la micromuestra extraída del fondo azul

1- Se observa una capa de preparación de 70 micras con albayalde, carbonato cálcico, sulfato cálcico y silicatos. Estos últimos materiales en baja proporción.

2- A continuación existe una segunda capa de 60 micras de espesor compuesta de albayalde, carbonato cálcico y azul de Prusia. Esta capa se aglutina con aceite de lino.

Cromatografía de Gases-Espectrometría de Masas de una hoja dorada: Gracias a esta técnica analítica se detectó, en este punto de la obra, la presencia de resina de copal, identificada en el cromatograma correspondiente por los picos característicos que caracterizan a esta resina.

Consideraciones finales:

En la muestra A se aprecia, en primer, lugar (estrato nº 1) el papel utilizado para la realización de la figura femenina de la que se toma la muestra y también el adhesivo moderno empleado para encolarla a la superficie de la que se desprendió en un momento dado. También se detecta barniz de colofonia sobre el papel. En el estrato nº 2 se pueden apreciar los materiales utilizados para la realización del cabello de la figura de papel.

En la micromuestra B el aparejo de la laca de la tapa interior del estuche (estrato nº 1) presenta menor proporción de yeso que de carbonato cálcico, lo que no suele ser

³¹⁴⁸ *Ibídem* nota anterior.

³¹⁴⁹ *Ibídem* nota anterior.

habitual en España. A continuación se identifica una capa pictórica de color azul en la que vuelve a aparecer el carbonato cálcico (estrato nº 2 de la micromuestra B).

Por último, cabe apuntar que las hojas doradas dispuestas sobre el fondo azul del interior de la tapa del estuche están realizadas con plata, ya que ésta se puede percibir a simple vista, en ciertas zonas desgastadas. Este hecho y los resultados de la cromatografía llevada a cabo en una hoja que muestran la presencia de resina de copal sobre ella, podría indicar que estos elementos estuvieron en su momento corladas. El que no se detecte en la analítica el colorante empleado en la corla podría deberse a su origen orgánico natural y por tanto difícil de identificar³¹⁵⁰.

Bibliografía relativa a la pieza

Kenyon de Pascual, B., (1997), nº 3, pp. 33, 56.

Bordas, C., (2008). Vol.1, p. 128.

³¹⁵⁰ Véase cap. IV de esta tesis.

32- *SALTERIO DE LACA ROJA*. Siglo XVIII. Museo del Traje. (Madrid)



Nº INV: 5399

Procedencia: España. Posiblemente de Escuela Castellana

Autor:

Datación: Siglo XVIII.

Dimensiones: (Alto, ancho, profundo) 39 x 86 x 9 x cm.

Inscripciones:

Estado de conservación: Regular

Descripción:

El salterio adopta forma de trapecio isósceles. Carece de estuche y la tabla armónica o de resonancia no conserva ni puentes ni cuerdas. Presenta en los "oídos" dos "rosas" realizadas en cartón dorado y finamente calado. La pared frontal y trasera de la tabla, así como los bordes de la misma, muestran una decoración de laca color rojo escarlata con ingenuas chinerías doradas³¹⁵¹. A simple vista nos ha parecido apreciar la inexistencia de preparación en la laca. Podría pertenecer a la escuela castellana por el colorido escarlata de la laca, así como por la presencia de chinerías doradas en ella. No obstante, no adopta la forma típica de las cajas de los salterios de Ginés Roca en la que los ángulos formados entre la base de la caja y la pared frontal de la misma son obtusos.

Bibliografía relativa a la pieza:

Bordas Ibáñez, C., (1984). Vol. 2, nº 2, pp. 319-321

Bordas Ibáñez, C., (1999), p. 130

³¹⁵¹ Quizá la sencillez de los motivos chinescos, se deba a que fueron realizarlos por el propio constructor del salterio y no por un pintor profesional.

33- SALTERIO DE LACA DE COLORES VARIADOS. Siglo XVIII. MNAD. Madrid



Nº INV: 21781

Procedencia: España

Datación: Siglo XVIII

Autor:

Dimensiones: Salterio: (Alto, ancho, profundo) 11 x 84 x 38,50 cm. Estuche: (Alto, ancho, profundo) 18,50 x 96 x 41 cm.

Inscripciones: En la tabla armónica *MEDIABILLA / CVRARUM LEVAMEN*

Estado de conservación: Regular

Descripción:

Este salterio adopta forma de trapecio isósceles. La tabla armónica, de fondo verde, presenta dos "rosas" talladas en los "oídos". Conserva seis puentes de color rojo y varias cuerdas metálicas. En la parte superior de la tabla armónica aparece inscrito en una reserva rectangular azulada: *MEDYABYLLA* y más abajo en un lazo la frase: *MEDIABILLA / CVRARUM LEVAMEN* (Mediabilla se ocupó de consolar, aliviar, mitigar...). Los bordes de la tabla armónica y los cuatro laterales del salterio se encuentran lacados en rojo. El lateral más largo se decora con guirnalda de flores y lazos pintados en colores variados y los otros tres a base de delicados motivos vegetales.

El salterio cuenta con un estuche de color negruzco con bandas pintadas que imitan las vetas de la madera. En la parte central de la tapa, un ovalo realizado con la misma técnica de las bandas encierra un paisaje muy desdibujado por encontrarse en deficiente estado de conservación. El interior del estuche es de laca azul claro. La parte interna de la tapa presenta una decoración de motivos florales.

Mediabilla podría ser, tanto el propietario³¹⁵² como el autor del salterio³¹⁵³, o incluso aquel que financió la construcción del mismo. A pesar de que el salterio adopta el

³¹⁵² Kenyon de Pascual, B., (1997), p. 56.

³¹⁵³ No obstante, entre los constructores de salterios que aparecen en las fuentes consultadas, no hemos encontrado dicho nombre.

colorido rojizo tan propio de la escuela castellana y del constructor Roca, su forma no responde a los prototipos de este artífice. Es decir, los ángulos formados entre la base del salterio y la pared frontal del mismo no son obtusos. En opinión de Kenyon de Pascual, la talla de las "rosas" no se asemeja a la de los prototipos de Roca³¹⁵⁴. Tampoco figura aquí el pájaro fénix con el lazo, típico de Roca (aunque este motivo no siempre aparece en los salterios de dicho artífice). Es posible afirmar que este instrumento, si bien no se asemeja a los de la escuela levantina o catalana, no podemos asegurar que pertenezca a la castellana.

Bibliografía relativa a la pieza

Bordas Ibáñez, C., 2008), Vol.1, nº 236, p. 131.

³¹⁵⁴ Información oral aportada por Bery Kenyon de Pascual. (Enero de 2006).

34- SALTERIO DE LACA VERDE CON DECORACIÓN DE ARTE POVERA. Siglo XVIII. Colección particular. (Colección del maestro guitarrero Marcelino Nieto, Madrid)



Procedencia: España

Autor:

Datación: Siglo XVIII

Dimensiones: Salterio: (Alto, ancho, profundo) 11 x 83 x 37cm. Estuche: (Alto, ancho, profundo) 17 x 95 x 40 cm.

Inscripciones:

Estado de conservación: Deficiente. Presenta numerosas lagunas y desprendimientos de laca.

Descripción:

Caja trapezoidal de madera de conífera. No adopta la forma de los de Roca, es decir; los ángulos formados entre la base del salterio y la pared frontal del mismo no son obtusos. Presenta una decoración realizada con grabados coloreados, según la técnica del *arte povera* en el centro de la tabla armónica y en los bordes de color verde de la misma, a base de flores, mariposas y figuras humanas, algunas de ellas tocando instrumentos musicales. Estos grabados se disponen de forma arbitraria en la superficie del salterio y no guardan proporción entre sí. Quizá fueran fruto de una intervención posterior a la ejecución de la obra por parte de un aficionado, que podría ser el propietario del salterio.

El salterio se encuentra tan deteriorado que, en es difícil distinguir si en origen estaba pintado o lacado. La tabla armónica presenta dos "rosas" de papel muy elaboradas en los "oídos" de la tabla armónica, también conserva dos puentes y alguna de sus cuerdas metálicas. No podemos determinar a qué escuela pertenece este instrumento.

35- *SALTERIO DE LACA DE VARIOS COLORES.* Siglo XVIII. Colección particular. (Colección del maestro guitarrero Marcelino Nieto, Madrid)



Procedencia: España

Dimensiones: Salterio: (Alto, ancho, profundo) 15 x 88 x 42, 50 cm. Estuche: (Alto, ancho, profundo) 22, 50 x 100 x 45 cm.

Autor: ¿Gines Roca ?

Datación: Siglo XVIII

Inscripciones:

Estado de conservación: Muy deficiente. Presenta lagunas de laca de grandes dimensiones. La laca se está desprendiendo del soporte en algunos puntos.

Descripción:

Caja trapezoidal de madera en forma de triángulo isósceles. Los ángulos formados entre la base de esta caja y la pared frontal de la misma son obtusos, al igual que en los salterios de Roca. Los bordes de la caja, de laca roja se decoran con motivos vegetales dorados. La tabla armónica presenta decoración floral alrededor de los "oídos" de la tabla armónica y en los bordes de la misma, estos carecen de "rosas". No conserva puente alguno y casi ninguna cuerda metálica. Se custodia en un estuche pintado de verde que presenta en la parte interna de la tapa una decoración pictórica alegórica: tres *puttis* dentro de un óvalo rodeado de flores.

Podría pertenecer a la escuela castellana y haber sido ejecutado por Ginés Roca. Esto se debe, tanto a que la forma del trapecio se corresponde con la propia de este autor, como al colorido rojizo de los laterales del salterio y a las flores que rodean los "oídos" de la tabla armónica.

36- *SALTERIO DE LACA BLANCA Y VERDE COMBINADA CON PAPEL.* Siglo XVIII. Museo del Traje. (Madrid)



Nº INV: CE010430

Procedencia: España

Autor:

Datación: Siglo XVIII. Entre 1750 y 1799 según información del museo

Dimensiones: Salterio: (Alto, ancho, profundo) 13 x 106 x 37,5 cm. Estuche: (Alto, ancho, profundo) 20 x 119 x 40 cm.

Estado de conservación: Regular

Descripción:

La caja, de forma trapezoidal, conserva tres puentes y dos "oídos" con "rosas" labradas y algunas cuerdas. Los bordes de la caja son de laca de tono blanquecino con guirnaldas vegetales de color verde. Se conserva en un estuche forrado de papel de fondo azul con motivos florales, moderno, al parecer.

No sabemos a qué escuela podría pertenecer este salterio, ni tampoco cual podría ser su autor. Su forma trapezoidal no se corresponde con los prototipos de Ginés Roca. Es decir, los ángulos formados entre la base del salterio y la pared frontal del mismo no son obtusos.

Bibliografía relativa a la pieza

Bordas Ibáñez, C., (1984). Vol. 2, nº 2, pp. 321-322.

Bordas Ibáñez, C., (2008), Vol. 1, nº 233, p. 130.

3.1. Consideraciones técnicas derivadas de la observación directa y de los estudios histórico - científicos llevados a cabo en las obras españolas

En las siguientes líneas se detallan las conclusiones sobre la tecnología y los materiales empleados en las obras seleccionadas a partir de los análisis científicos efectuados en las mismas, así como de los estudios directos efectuados.

En primer lugar, es posible señalar que las analíticas llevadas a cabo muestran la preferencia de los artífices españoles por el empleo de sulfato cálcico (comúnmente denominado yeso) en lugar de carbonato cálcico en los aparejos, así como en el resto de los estratos de los objetos, al contrario de lo que ocurre en las lacas inglesas y francesas en las que predomina el carbonato cálcico. Este dato coincide con las reiteradas menciones al uso del yeso dentro de las técnicas artísticas españolas en las fuentes de época³¹⁵⁵ y puede relacionarse con la existencia de abundantes yacimientos de este material en la mitad oriental de la Península Ibérica, así como en las Islas Baleares³¹⁵⁶, cuestiones a las que ya nos hemos referido en otros lugares de esta tesis.

El caso es que el carbonato cálcico solamente aparece en tres de los aparejos analizados aquí. En primer lugar ha sido detectado, aunque en baja proporción, combinado con el sulfato cálcico, en el estrato nº 1 de la estratigrafía de la micromuestra B tomada de una de las sillas de laca roja analizadas del MNAD (pieza nº 6). También se ha localizado en la preparación (estrato nº1) que se aprecia en la estratigrafía de la micromuestra A, extraída de la laca del buró de color verde del siglo XVIII de colección particular (pieza nº 12). En esta ocasión se combina con el albayalde. Ambos materiales se aglutinan con aceite secante.

El tercer objeto de la clasificación en el que encontramos carbonato cálcico en una preparación es el salterio expuesto en el MNAD (pieza nº 31). Aquí esta sustancia se combina con sulfato cálcico y con albayalde (estrato nº1 de la micromuestra B).

El carbonato cálcico aparece asimismo en las capas pictóricas de tres de las piezas analizadas, mezclado con diferentes pigmentos y desempeñando distintas funciones: aclarar en cierta manera y aportar transparencia a un determinado color, proporcionar consistencia a una mezcla a emplear como material de relleno, etc. El primer caso es el del contador de *arte povera* del siglo XVIII que se conserva en el MNAC (pieza nº 21). Lo encontramos en la capa nº 2 de la estratigrafía de la micromuestra A, combinado con bermellón. Ambas sustancias se aglutinan con aceite de lino. También existe carbonato cálcico, esta vez mezclado con bermellón y con minio en la capa pictórica nº 2 de la estratigrafía de la micromuestra A de una silla de laca roja del MNAD (pieza nº 5). Y volvemos a apreciar este material en el estrato nº 2 de la estratigrafía de la micromuestra B tomada de la misma silla. En esta ocasión aparece mezclado con albayalde y con un colorante orgánico rojo que no se pudo identificar. El carbonato cálcico vuelve a distinguirse en el escaparate del Museo - Casa de los Pisa de Granada (pieza nº 23), en concreto en el estrato nº 2 de la micromuestra B. Este producto se ha localizado además en el estrato nº 2 de la micromuestra A del contador del MNAD (pieza nº 21).

³¹⁵⁵ Véase cap. IV de esta tesis.

³¹⁵⁶ Santos Gómez, S., (2005), p. 135.

Otra de las conclusiones de este estudio consiste en que, al igual que sucedía con el grupo de obras europeas anteriormente examinadas (apéndice IA), la mayor parte de las españolas presentan aparejo, como intervención preparatoria para aplicar las capas de color. Las dos únicas piezas que no cuentan con aparejo son las siguientes: la silla de laca roja conservada en el MNAD (pieza nº 6) y la silla de manos del Museo de Bellas Artes de Bilbao (pieza nº 30). Como ya se ha dicho, la omisión de la preparación en las obras lacadas respondía a las sugerencias de algunos tratadistas británicos de los siglos XVII y XVIII como Dossi³¹⁵⁷ quienes consideraban que, de esta manera, los revestimientos lacados de los objetos eran más resistentes.

En cuanto al aglutinante de los aparejos, éste solo se ha identificado en dos ocasiones. En concreto aceite³¹⁵⁸ en el buró de laca verde de colección particular (pieza nº 12) y cola animal en una de las sillas del MNAD (pieza nº 5, estrato nº1 de la micromuestra A).

En otro orden de cosas, como sucedía con las obras del apéndice IA estudiadas precedentemente, se ha podido constatar que el espesor del aparejo de las españolas no suele ser elevado, excepto en el caso del escaparate conservado en Granada (pieza nº 23), cuyo grosor es de 500 micras

Al contrario de lo que hemos visto en el grupo de lacas europeas de la catalogación anteriormente expuesta (apéndice IA), en la presente selección no encontramos estratos de barniz sobre el aparejo.

Sin embargo a semejanza de ellas, sí se observan impregnaciones de cola en el soporte de madera de algunas muestras analizadas al microscopio (estrato nº 1 de la micromuestra B tomada de la pieza nº 7). Como se ha dicho, esta práctica tenía como finalidad limitar la absorción de la madera para facilitar la adhesión de las sucesivas capas de materia aplicadas a la obra.

Con respecto a los fondos de laca de los objetos analizados, como sabemos, éstos a menudo se consiguen a base de capas pictóricas aglutinadas al óleo o al temple, a menudo en unión de estratos de barnices coloreados con colorantes aplicados con la finalidad de enfatizar el color del fondo de laca, de matizar una determinada tonalidad y de aportar brillo a la superficie. No obstante, como ya hemos apuntado, con frecuencia los colorantes vegetales o animales, principalmente el rojo y el amarillo, no se detectan en las analíticas.

En los fondos de la mayor parte de las piezas analizadas, a excepción de dos de ellas, se identifica la primera de las técnicas pictóricas; es decir la pintura al óleo, siendo el aceite predominante el de linaza, como en el caso de las piezas del apéndice IA. Ejemplo de ello serían las dos sillas de laca roja del MNAD (piezas nº 5 y nº 6 respectivamente), del buró del mismo color de propiedad particular (pieza nº 10), de las dos mesas del siglo XIX (piezas nº 19 y nº 20), del contador del MNAD (pieza nº 21) y del panel realizado por el charolista Antonio Hurtado conservado en el Palacio de La Granja (pieza nº 26).

³¹⁵⁷ Dossi, R., (1758), p. 408.

³¹⁵⁸ El producto detectado es un aceite secante cuya naturaleza se ignora.

En otras analíticas no se ha detectado la naturaleza del aceite empleado, como en el buró de laca roja (pieza nº 10) o en la silla del Palacio de Aranjuez (pieza nº 7).

Únicamente encontramos la técnica del temple, en las capas pictóricas que conforman el fondo de laca en el reloj de pie de laca roja (pieza nº 1) y en el escaparate del Museo - Casa de los Pisa de Granada (pieza nº 23)³¹⁵⁹. Por lo que respecta al reloj se ha podido precisar que se trata de un temple al huevo en unión de resina de colofonia.

Al igual que sucedía con las obras europeas de la anterior catalogación, el colorido más empleado en los fondos de laca de las obras españolas estudiadas es el rojo, seguido del negro. El primer color se consigue generalmente a base de bermellón y minio, como en el caso del panel mural de madera que se conserva en el Palacio de La Granja (pieza nº 26).

En varias ocasiones ambos pigmentos aparecen en una misma obra, como sucede en el reloj de pie de laca roja (pieza nº1). En esta obra el minio aparece en el estrato nº 2 de la micromuestra A y el bermellón en el nº 3. También encontramos ambas sustancias mezcladas. Este último caso sería el de una de las dos sillas (pieza nº 5) del MNAD (estrato nº 2 de la micromuestra A) y el del baúl de laca roja del mismo museo (pieza nº 25). Aquí el bermellón y el minio se localizan en el estrato nº 2 de la micromuestra A. A veces estos dos materiales se combinan con otros como el albayalde, el sulfato o el carbonato cálcico con la finalidad de aclarar, matizar o iluminar la tonalidad de la capa pictórica.

En cuanto a los fondos negros podemos indicar que el de la mesa del siglo XIX del MNAD (pieza nº19) analizada se conforma fundamentalmente mediante una capa pictórica (nº 1 de la micromuestra A) ejecutada con carbón vegetal seguida de otras confeccionadas con barnices coloreados. Cabe señalar que las demás piezas de laca negra del muestreo no han sido analizadas.

Otros fondos de laca de las obras estudiadas son el azul, el blanco, el amarillo, el verde y el marrón. Entre aquellas analizadas podemos señalar que por ejemplo el fondo de esta última tonalidad de la mesa mallorquina del siglo XIX (pieza nº 20) se conforma con negro de huesos, tierras de sombra, una baja proporción de tierras sin identificar, bermellón y litopón (esta última sustancia en muy baja proporción). Esta capa pictórica (nº 2 de la micromuestra A) se aglutina con aceite de lino.

Asimismo es posible constatar que el color verde del fondo de laca del escaparate de Granada (pieza nº 23) se conforma a base de azul de Prusia, amarillo de cromo, tierras, blanco de bario, blanco de cinc, carbonato cálcico, negro de huesos y azul ultramar sintético (estrato nº 2 de la micromuestra B). No obstante, ante la presencia del pigmento amarillo, surgido en el siglo XIX, desconocemos si este estrato forma parte de la técnica original de la obra. Podría serlo si el escaparate perteneciera a esta centuria. Sin embargo estaríamos ante un repinte si éste correspondiera al siglo XVIII.

Con respecto al color gris azulado del tablero de la mesa marmolizada de este escaparate (pieza nº 23), se encuentra constituido a base de tierras, azul ultramar

³¹⁵⁹ Sin embargo, por el momento desconocemos si la capa pictórica aglutinada al temple de este objeto es original o si se trata de un repinte, ya que varios de los pigmentos que la conforman surgen en el siglo XIX, por lo que no se corresponderían con la época del escaparate si éste fuera del XVIII.

artificial, negro de huesos, sulfato cálcico y carbonato cálcico (estrato nº 2 de la micromuestra A).

Por último, con respecto a los fondos de color blanco hemos encontrado fundamentalmente el blanco de plomo en la mayor parte de las capas que conforman el fondo en la silla analizada del Palacio de Aranjuez (pieza nº 7). Un pigmento muy empleado en toda Europa durante el siglo XVIII para confeccionar superficies blancas cuyo uso, como ya se ha apuntado, va decayendo en el XIX a causa de su toxicidad siendo sustituido por otros pigmentos como el blanco de cinc.

Lamentablemente no hemos tenido oportunidad de analizar el fondo amarillo de la cuna conservada en Barcelona (pieza nº 24), un color poco frecuente en Inglaterra, el país que, como venimos reiterando, más influyó en la laca española. Tampoco hemos podido analizar el azul claro de los dos relojes de pie de este color de colección particular (piezas nº 2 y nº 3 respectivamente). Y es posible constatar que esta tonalidad se ha localizado en varias piezas lacadas españolas que han quedado al margen de esta clasificación pues no hemos tenido oportunidad de incluirlas en ella (figs. 7 y 8).

En cuanto a los barnices coloreados que contribuyen, junto a las capas pictóricas, o a veces en solitario, a conformar los fondos de las lacas encontramos un ejemplo de ello en el contador del MNAD (pieza nº 21). En la analítica efectuada en este mueble se detecta una veladura rojiza cuyo colorante no ha sido identificado. También existen barnices coloreados de rojo en el reloj de pie de laca roja (pieza nº 1) y en el baúl perteneciente a la misma colección pública que el contador mencionado (pieza nº 25).

Por su parte, solo uno de los objetos estudiados presenta fondo dorado. Se trata de la silla de manos del MBAB (pieza nº 30). Éste se encuentra realizado a base de panes metálicos, con una aleación de oro, plata y cobre, que se fijan a la superficie de la obra mediante aceite de lino. Es decir; se trata de un dorado ejecutado con oro fino según la técnica de dorado al mordiente graso. Como se ha visto, este tipo de fondos, fueron muy frecuentes en los carruajes.

En lo tocante a las resinas que componen los estratos de barniz, supuestamente originales, se han identificado las siguientes: colofonia (piezas nº 1, 6, 19, 23, 25, 30 y 31), copal (piezas nº 1, 21 y 31), goma laca (piezas nº 5, 26 y 30) y sandárac (pieza nº 6).

Resulta de gran interés constatar que, al igual que veíamos en las obras europeas anteriormente estudiadas (apéndice IA), aquí la resina más empleada es la colofonia, seguida por el mismo orden que aquellas, del copal, la goma laca y la sandárac.

Por su parte el dammar se ha localizado formando parte, junto a una cera, de un recubrimiento de época posterior a la ejecución de la obra en el buró rojo de dos cuerpos (pieza nº 10). También se han encontrado algunas de las resinas mencionadas en otras intervenciones llevadas a cabo en ciertas piezas.

En las lacas europeas a menudo se combinaban, en una misma obra, distinto tipo de resinas naturales y en los estudios realizados en los objetos del presente apartado es posible corroborar este dato, algo que, sin embargo no veíamos en las lacas del apéndice IA.

Por último, es posible señalar que, en algunas intervenciones de momentos posteriores a la ejecución de las obras, se han identificado resinas sintéticas.

También encontramos aceites formando parte de la composición de las lacas, junto a las resinas. Así en la mesa mallorquina del siglo XIX (pieza nº 20) existe un barniz de goma laca y aceite (sin identificar) en el estrato nº 4 de la micromuestra A observada al microscopio.

Y casi siempre, coincidiendo con lo que veíamos en el muestreo anteriormente realizado (apéndice IA), cuando se detecta la naturaleza del aceite aparece el de linaza, a excepción de una obra en la que se aprecia el de nueces. Se trata del escaparate de Granada (pieza nº 23) que presenta un recubrimiento de colofonia y de esta clase de aceite en el estrato nº 5 de la micromuestra B.

En cuanto a la ejecución de los motivos decorativos de los objetos examinados, predominan los dorados y plateados, como sucede en la laca europea en general. Para ello se utilizaron mayoritariamente panes metálicos aplicados según la técnica del dorado al mordiente graso.

Ejemplo de ello es el escaparate del Museo- Casa de los Pisa de Granada (pieza nº 23) que, según los resultados de la micromuestra tomada de una zona dorada, presenta una decoración vegetal en el faldón ejecutada con pan de oro fino (92,6%) aleado con plata (6,7%) y cobre (1,7%). Deducimos que dicha hoja metálica situada en el estrato nº 4 de la micromuestra B, se fija a la superficie mediante aceite, por el hecho de que esta sustancia aparece en un estrato inferior.

También encontramos panes metálicos en el buró rojo de colección particular (pieza nº 10), en el baúl del mismo color del MNAD (pieza nº 25), en la mesa mallorquina del siglo XIX (pieza nº 20) y en la de la misma centuria y de color negro custodiada en el MNAD (pieza nº 19). En los cuatro casos el dorado, ejecutado asimismo al mordiente graso, se encuentra realizado con láminas de oro falso compuestas de cobre y cinc y en ausencia de oro. Es decir; el pan de oro falso se localiza en dos objetos del siglo XVIII y en otros dos del XIX.

Por su parte, en la pala del respaldo de una de las dos sillas del MNAD que analizamos en este muestreo (pieza nº 6), en concreto en la figura del personaje oriental situado en el centro de la misma, se ha detectado una lámina de estaño aplicada según la técnica del mordiente graso (estrato nº 6 de la micromuestra B). Tal y como se ha venido reiterando, el uso del estaño, en sustitución de la plata, fue muy frecuente en la laca europea debido, entre otras cosas, al ennegrecimiento de este último material en contacto con la atmósfera. De hecho, como se ha visto, el pan de estaño también se ha localizado en las piezas inglesas analizadas.

Por último, cabe indicar que en la capa nº 6 de la micromuestra B del baúl del MNAD (pieza nº 25) se observa pan de plata, aunque probablemente sea fruto de una intervención posterior a la ejecución de la obra, ya que se extiende sobre una superficie en la que solo existen restos de barniz.

Asimismo se ha apreciado un dorado a base de purpurina de cobre (90,0%) y cinc (10,0%) en la decoración dorada del faldón (estrato nº 3 de la micromuestra A y estrato

nº 3 de la micromuestra B) de una de las dos sillas analizadas del MNAD (pieza nº5). Pero cabe señalar que, en las muestras tomadas de dos motivos distintos, la proporción de cobre y cinc de la aleación de la purpurina es diferente en cada caso. Sin descartar que estas intervenciones pudieran constituir dos repintes, queremos señalar de nuevo que, a pesar del lugar común de que esta sustancia tiene su origen en el siglo XIX, no es inusual encontrarla en obras del siglo XVIII.

Como sabemos en las lacas europeas se solían aplicar corlas³¹⁶⁰ sobre los panes metálicos. Sin embargo éstas no siempre se perciben en los estudios científicos y ello se debe a varios motivos: a su propio desgaste, a limpiezas desafortunadas y al hecho de que, a menudo, su colorante no se identifica. A veces se extendían sobre el oro y eran de color pardo para aportar al material un aspecto bronceado. También se aplicaban a las láminas plateadas (ya fueran de plata o de estaño) corlas de esta misma tonalidad, a menudo con el fin de matizar el color de las carnaciones de los personajes representados. Un ejemplo de este método lo tendríamos en una de las sillas del MNAD (pieza nº 6). En la analítica efectuada en ella se aprecia un estrato de barniz coloreado sobre una capa de estaño (estrato nº 7 de la micromuestra B).

A pesar de que las corlas más comunes eran las de color amarillento sobre los panes plateados para emular el oro, también las había, aunque de forma menos frecuente, pardas, a las que ya nos hemos referido, rojas, azules o verdes. Un ejemplo de una corla de esta última tonalidad en una laca lo encontraríamos en la arqueta del Monasterio de las Descalzas (pieza nº 28) cuyo fondo de laca plateado se encuentra corleado de verde. Este último dato técnico se ha observado a simple vista, sin que haya mediado análisis científico.

Finalmente, es preciso indicar que, a diferencia de lo que veíamos en el muestreo de las obras estudiadas de otros países (apéndice IA), entre las españolas examinadas no se aprecian los asientos coloreados de las láminas metálicas cuya función consistía en indicar el lugar preciso en el que éstas se debían fijar en un lugar determinado de la superficie.

En cuanto al sistema de dorado conocido como venturina solo lo encontramos en una de las piezas examinadas: en la mesa mallorquina del siglo XIX (pieza nº 20). Esta decoración se percibe a simple vista.

Pero aunque en las obras estudiadas los motivos decorativos sean mayoritariamente dorados y plateados, también los encontramos pintados en diferentes tonalidades. Y éstos a menudo se bordean de negro, color con el que suelen perfilarse determinados detalles. En la mayor parte de los casos estudiados aquí, al igual que veíamos en las piezas analizadas dentro de la clasificación anteriormente presentada (apéndice IA), para este tipo de ejecuciones se empleó el carbón vegetal. Así por ejemplo lo encontramos disuelto en aceite y resina de colofonia en la capa nº 4 de la micromuestra B tomada de una de las sillas del MNAD (pieza nº 5), y también en la segunda de las sillas estudiadas del mismo museo (pieza nº 6). Aquí este pigmento se aprecia, junto a trazas de un pigmento de cobre sin especificar en el estrato nº 3 de la micromuestra A. Ambas sustancias se aglutinan en aceite de lino.

³¹⁶⁰ Véase cap. IV de esta tesis.

Normalmente en los objetos españoles estudiados concurren, dentro de una misma obra, motivos lisos y con relieve, algo común como ya hemos visto, dentro de la técnica de las lacas europeas. Esta característica puede apreciarse a simple vista en varios de los objetos que estudiamos aquí. En algunos de ellos los motivos en relieve presentan un grosor considerable, como es el caso de uno de los burós de laca roja de colección particular (pieza nº 11) o del escritorio de laca roja y azul oscuro (pieza nº 22). Sin embargo, al contrario de lo que sucede con varios de los artículos británicos previamente analizados, los estudios científicos llevados a cabo en las españolas no manifiestan con evidencia el material de relleno empleado para conseguir relieve justo debajo del motivo decorativo concreto. Quizá en alguna de las obras examinadas el relieve de los motivos decorativos se consiguiera en el aparejo y no en la parte inferior de los mismos. A nuestro parecer, un indicio de ello puede encontrarse en la diferencia de espesor entre los aparejos de las muestras tomadas de motivos distintos, dentro de una misma obra³¹⁶¹.

En relación a este asunto podríamos señalar el caso de una de las sillas analizadas del MNAD (pieza nº 5). En ella, los aparejos de dos micromuestras extraídas de dos motivos del faldón con y sin relieve cuentan con grosores diferentes. Así, en el primer caso el aparejo es de 200 micras (estrato nº 1 de la micromuestra A) y en el segundo éste es de 100 micras (estrato nº 1 de la micromuestra B).

Mayor certeza de que estamos ante el material de relleno de un motivo decorativo se obtiene a la vista de un estrato de un cierto grosor compuesto de sustancias que pueden desempeñar tal función (como el carbonato, el sulfato cálcico u otros materiales), situado bajo el material de dorado. Este sería el caso del buró de laca roja (pieza nº10) que presenta un estrato (nº 3 de la micromuestra A), conformado por albayalde, sulfato cálcico y bermellón, situado bajo otro de pan de oro falso.

Otro sistema de dorado muy empleado en las lacas europeas que encontramos aquí, aunque exclusivamente en la mesa mallorquina (pieza nº 20), es el de la venturina. Esta decoración se puede percibir a simple vista en distintas zonas de la pieza.

También se ha constatado una abundancia de procedimientos de *arte povera* entre los objetos estudiados (piezas nº 2, nº 3, nº 13, nº 21, nº 31). De hecho ésta era una técnica habitual de la laca española. En algunos objetos la presencia de los grabados es mínima, como en el caso del reloj de pie de color azul de propiedad particular (pieza nº 3) en el cual esta decoración se reduce a la zona del plinto con un grabado de una vista arquitectónica. En otras obras los grabados recubren gran parte de su superficie, como sucede en el buró de la Granja (pieza nº13). Y, en un tercer grupo de objetos este tipo de ornamentación se reduce a detalles puntuales, como en el caso del salterio que se expone en el MNAD (pieza nº 31).

Por lo general, los recortables aplicados a los objetos aquí examinados se distribuyen de forma aleatoria por su superficie, sin componer escenas. Además, con frecuencia, las proporciones de los mismos, dispuestos en un mismo punto de la obra, no guardan

³¹⁶¹ A pesar de que, como se ha dicho, las cifras en torno al grosor de los aparejos no son absolutamente fiables por las razones más arriba expuestas, si el aparejo del motivo en relieve es bastante grueso en la estratigrafía correspondiente, es posible pensar que la ejecución del relieve tuvo lugar en el aparejo. A ello ya nos hemos referido en páginas precedentes.

relación entre sí. Por otra parte, en algunos ejemplares como en el buró de La Granja (pieza nº 13), éstos responden a estilos diferentes, por lo que podrían proceder de distintos talleres de grabado o incluso haberse aplicado en momentos distintos y quizá, en algún caso incluso por aficionados. Por último, es posible señalar que, con el paso del tiempo, estos grabados han adoptado una tonalidad sepia, debido a la alteración cromática de las sustancias que forman parte de los barnices aplicados sobre ellos.

Otro material utilizado en la laca europea es el nácar, principalmente en el siglo XIX. Aquí lo vemos precisamente en una pieza de este siglo. En concreto, conformando un motivo floral, en el tablero de la mesa de laca negra del MNAD (pieza nº 19) que pertenece al mismo estilo que un escritorio y una silla estudiados dentro del grupo de lacas europeas de la anterior selección (piezas nº 16 y nº 17 IA).

En cuanto a los soportes de las lacas de la presente clasificación, éstos han podido identificarse a simple vista, y en lo que se refiere a las maderas se han detectado en las zonas ausentes de laca como las lagunas, las traseras o las partes inferiores de los objetos. Este sería el caso del escritorio de laca roja y azul del siglo XVIII de propiedad particular (pieza nº 22) en cuyas lagunas de laca es posible apreciar la madera de conífera del soporte. La misma esencia leñosa se distingue en la trasera del panel de Hurtado (pieza nº 26).

Por su parte, en la zona interna del tablero de la mesa mallorquina (pieza nº 20) se puede percibir que el revestimiento de laca se asienta sobre la caoba. La misma madera que se detecta en algunas de las lagunas de laca de la silla de manos (pieza nº 30).

También hemos podido percibir a ojo desnudo en algunas piezas, como en el panel de Hurtado (pieza nº 26) o en el arcón del MNAD (pieza nº 25), tela fijada directamente a la madera con el fin de conseguir, entre otras cosas, una superficie lisa para recibir los distintos estratos de material. Esta práctica puede ser definida como entrapado o lenceado, términos que se aplican a la escultura de madera policromada.

A la vista de los resultados expuestos damos por finalizado este apéndice, afirmando que los procedimientos utilizados en los revestimientos lacados del conjunto de las obras examinadas responden en líneas generales a lo que se refleja en la tratadística, sin que se hayan apreciado diferencias sustanciales entre los diferentes países europeos. Todas ellas responden a una tecnología de elaboración más o menos compleja con el objetivo de conseguir que el recubrimiento de laca fuera de primera clase. Esta conclusión nos permite además establecer que el nivel de calidad de la producción española es absolutamente equiparable a la de los países pioneros en este arte.

**APÉNDICE II. ÍNDICE DE ARTÍFICES DE MADRID Y EL
ENTORNO CORTESANO**

APENDICE II. ÍNDICE DE ARTÍFICES DE MADRID Y EL ENTORNO CORTESANO

1. INTRODUCCIÓN

Este anexo de nuestro trabajo está destinado a la exposición de las noticias sobre lacadores obtenidas de las fuentes escritas, focalizando nuestra atención sobre los que trabajaban para la corte, por ser ésta la que dictaba las modas en el ámbito de la producción artística³¹⁶². Este es el motivo por el que la investigación en las fuentes primarias, relativa a inventarios, cartas, memorias de gastos, de servicios prestados, etc., se ha limitado a la consulta en los archivos de Madrid, principalmente en el Archivo General de Palacio y en el de Protocolos. Pero para abordar el estudio de este argumento hemos recurrido asimismo a la bibliografía española³¹⁶³ y al material de hemeroteca. También nos ha resultado útil, en cierta medida, la información oral de algunos artesanos que hoy en día se relacionan de un modo u otro con este oficio³¹⁶⁴.

La presente sección se centra fundamentalmente en la transcripción de las referencias a tareas de lacado de estos artífices, la mayoría de los cuales compaginaban su trabajo con otras ocupaciones y sobre cuya biografía los datos suelen ser escasos.

El nombre charolista era uno de los más empleados en el pasado para referirse a los profesionales que practicaban esta técnica decorativa. El *Diccionario de la Real Academia española* lo define así, sin más especificaciones: ...*Hombre que tiene por oficio charolar...*³¹⁶⁵

Sin embargo se trata de un término polisémico, pues servía para designar a personas pertenecientes a diferentes ramos de las manufacturas artísticas, como los doradores. Algo que se refleja, con cierta vaguedad, en la *Enciclopedia Universal Ilustrada Espasa Calpe* de 1913: ...*El que tiene por oficio dorar o charolar. Dorado...*³¹⁶⁶

Por su parte, los nombres charolero y charolador, de menor uso en el pasado, no son recogidos en el *Diccionario de la Real Academia*³¹⁶⁷. No obstante, aparecen descritos de

³¹⁶² Si bien ello no significa que podamos ignorar la importancia de esta industria en otros lugares como Barcelona, Valencia, Cádiz o Sevilla.

³¹⁶³ Una relevante aportación para el conocimiento de estos profesionales en el ámbito específico de las Reales Caballerizas de Madrid lo constituye un texto de Teresa Jiménez Priego publicado en el año 1978. Jiménez Priego, T., (1978). Sobre el ámbito de los carruajes en la ciudad de Sevilla consúltese Recio Mir, A., (2010), p. 241.

³¹⁶⁴ En este sentido, las opiniones del maestro de carruajes Lucio Marie, una persona ligada durante años al ámbito de los vehículos de Patrimonio Nacional, nos han servido de gran ayuda. Véase también cap. IV de esta tesis.

³¹⁶⁵ *Diccionario de la Lengua Española*, (2001). Edición 22.
<http://lema.rae.es/drae/> (consulta de Mayo de 2012).

³¹⁶⁶ *Enciclopedia Universal ilustrada Espasa Calpe*, (1913). Vol. 17, pp. 29, 30. Esta voz no aparece ni en el *Diccionario de Autoridades* ni en el de Covarrubias de 1611.

³¹⁶⁷ Estos términos tampoco se recogen ni en el *Diccionario de Autoridades* ni en el de Covarrubias.

forma igualmente imprecisa en la enciclopedia anteriormente mencionada de 1913. El primer nombre viene definido como sigue:

*...El que abrillanta, charola o barniza de un modo análogo pieles, correas, ect... y el segundo de ellos de esta manera: ...Dícese del artesano que charola los muebles...*³¹⁶⁸

En las fuentes escritas que citan actividades de lacado relacionadas con artífices concretos, es frecuente encontrar otras denominaciones: dorador, dorador - charolista, dorador - pintor, y en el ámbito de los carruajes también maestro de coches - charolista, etc. A menudo es posible incluso que un determinado lacador sea mencionado en un mismo texto de distintas formas.

Por nuestra parte, a la hora de referirnos a este tipo de profesionales en el presente trabajo, hemos optado por emplear indistintamente dos términos: charolista y su sinónimo lacador³¹⁶⁹. El primero de ellos por ser el que con mayor abundancia se localiza en las fuentes documentales, aunque ahora se encuentre en desuso y el segundo por tratarse del más extendido en la época actual³¹⁷⁰, a pesar de que ninguno de los glosarios de términos consultados lo recojan, incluido el *Diccionario de la Real Academia*.

Del contenido de las fuentes consultadas, es posible establecer que, aunque en el pasado existían en España artífices dedicados exclusivamente a las tareas de lacado³¹⁷¹, este arte no siempre constituía una profesión en sí misma, sino que los especialistas en ello, con mayor o menor frecuencia se ganaban el sustento con otros oficios artesanales como el dorado, la pintura ornamental, el barnizado³¹⁷², o incluso con trabajos de escasa envergadura. De ahí la multiplicidad de nombres que recibían en función de los diferentes ámbitos de producción, zonas geográficas, periodo histórico, etc. Así por ejemplo, en el siglo XIX,³¹⁷³ dentro del sector madrileño de los carruajes, era habitual denominar charolista a aquel que lacada exclusivamente las zonas de piel del vehículo³¹⁷⁴. No obstante, también podía ser así llamado quien, desempeñaba este mismo tipo de operación sobre la madera de los vehículos, el cual podía a la vez ocuparse del dorado o la pintura de otros elementos del vehículo. Todas estas circunstancias se han tenido en cuenta a la hora de interpretar las fuentes escritas.

³¹⁶⁸ *Ibidem* nota anterior.

³¹⁶⁹ Este nombre se empieza a localizar a partir del siglo XX.

³¹⁷⁰ Hoy en día, en ocasiones también se recurre al nombre laqueador.

³¹⁷¹ Recio Mir, A., (2011), p. 243.

³¹⁷² Sabemos que en la actualidad en Andalucía, y quizá también en otros lugares del territorio español, charolista es sinónimo de barnizador, cosa que podría confirmar la mencionada convivencia entre estos dos oficios en el pasado. Además, debemos tener en cuenta el hecho de que el proceso de barnizado forma parte del de lacado. Por ello, quienes se ocupaban de esta última actividad, debían dominar necesariamente las técnicas de barnizado.

³¹⁷³ Información oral aportada por Lucio Marie. Mayo de 2006.

³¹⁷⁴ *Ibidem* nota anterior.

Pero la investigación sobre estos artífices se complica aún más por el hecho de que las tareas de lacado también podían llevarse a cabo por parte de otros artesanos pertenecientes a distintos oficios como barnizadores, doradores, pintores adornistas o maestros de coches. Asimismo, encontramos puntualmente ejemplos de guarnicioneros ebanistas, pintores de cámara o incluso ensambladores y entalladores³¹⁷⁵ ocupándose de ello, o por lo menos dirigiendo estos trabajos. Por ejemplo, según Recio Mir, algunos pintores afincados en Sevilla a finales del siglo XVIII como José de Rubira y Joaquín Cabral Bejarano, llegaron a regentar un importante taller de coches³¹⁷⁶.

En las siguientes páginas nos referiremos a las noticias de interés para el presente estudio acerca de los charolistas profesionales; como podrían serlo Hurtado o Poyser, junto a las relativas a otros artífices pertenecientes a diferentes gremios o ámbitos profesionales que ocasionalmente podían encargarse de los revestimientos lacados de distintas tipologías de objetos.

Es de suponer que la especialización y experiencia en estos menesteres redundaría en el resultado final de las piezas charoladas, lo que probablemente constituya uno de los motivos por los que la calidad técnica de los objetos que subsisten en la actualidad sea desigual.

Lógicamente, los profesionales más cualificados eran los mayoritariamente demandados para las labores más exquisitas, tanto en la corte como entre la nobleza. A este respecto transcribimos una anotación contenida en una carta del 7 de Septiembre de 1734, dirigida por el marqués de Montealto al ministro Patiño, en la que le indica que el dorador de la Real Casa don Próspero Mortola se encaminaba a San Ildefonso con los mejores charolistas de Madrid para que trabajaran en la decoración de dicho palacio³¹⁷⁷:

*...Mañana sale D.ⁿ Próspero Mortola con los tallistas y charolistas mejores que ay en esta villa...*³¹⁷⁸

Es preciso apuntar que a menudo los procedimientos de lacado localizados en la documentación son complejos de interpretar debido a los problemas de nomenclatura ya mencionados³¹⁷⁹. Cuando esto sucede, la información queda abierta a futuras interpretaciones.

También hemos recogido algunos documentos relativos a determinados profesionales que aparecen dirigiendo trabajos globales que agrupan diferentes oficios, entre los que se encuentran las tareas de charolado. Nos referimos por ejemplo a los maestros de coches quienes, dedicados a la construcción y el arreglo de los vehículos, encargaban a

³¹⁷⁵ Recio Mir, A., (2011), p. 242.

³¹⁷⁶ *Ibidem* nota anterior.

³¹⁷⁷ Véase apéndice III de esta tesis.

³¹⁷⁸ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13551.

³¹⁷⁹ No obstante, con frecuencia el propio conocimiento empírico de las técnicas de lacado nos ayudan a interpretar las fuentes.

distintos artífices los diferentes menesteres del oficio³¹⁸⁰. De hecho, en muchas de las facturas presentadas por ellos se indica explícitamente el pago a terceros. Lo mismo podemos decir de ciertos ebanistas que aparecen en ocasiones encargando trabajo a lacadores para muebles confeccionados por ellos.

Queremos indicar que en la documentación abundan las menciones a artesanos relacionados con intervenciones concretas, sin que se especifique su nombre. Veamos algunos ejemplos de ello:

*...Mas he dado quatro a^s de Carbon al Charolista para azer barniz para una mesa de charol de la Reyna N^a S^a...*³¹⁸¹

*...Mas al dorador y (sic) que dio el charol y corladura para las quantas doradas...*³¹⁸²

Esta última cita alude a una labor llevada a cabo en una jaula que se hizo para el infante don Carlos. Forma parte de una cuenta del 11 de Agosto de 1725, firmada en San Lorenzo de El Escorial por el duque de San Pedro.

Las siguientes anotaciones consisten en anuncios extraídos de rotativos madrileños:

*...En la calle del Horno de la Mata...vive un sujeto de habilidad para hacer todo genero de Barnices, yCharoles advirtiend, que los dará con mucha conveniencia...*³¹⁸³

*...Acaba de llegar a esta Corte un hombre hábil en componer Charoles y Barnices, con el mismo gusto, y primor, que lo hacen en Francia, y en Inglaterra. Este sujeto, dice saber hacer tambien Coches, Berlinas, y Sillas de manos al gusto extranjer... vive en la calle del Humilladero...*³¹⁸⁴

El artesano de la cita antedicha se anuncia el día después en el mismo cotidiano:

*...El Artífice Charolista, que diximos en el Diario, numero 7 que vive en la calle del Humilladero...hará un Coche, o Berlina charolada al modo de Roma, de quantos colores, y variedad le pidan, y lo que es mas de advertir, que dará muestras a los señores, que deseen este genero de obras, y hagan las experiencias que fueran de su agrado, para que no arriesguen el dinero...*³¹⁸⁵

³¹⁸⁰ Sin embargo, el hecho de que estos artesanos se dedicaran de dirigir los trabajos, no impedía que también pudieran participar en ellos de una u otra tarea.

³¹⁸¹ AGP. AG. Leg. 896. (*Memoria de los gastos causados para el oficio de la Furriera de le R^l Palacio de Sⁿ Ildefonso desde el día 1^o de Agosto asta ultimo de el inclusibe año de 1736*).

³¹⁸² AGP. Reinados. Felipe V. Caja 297. Exp. 2.

³¹⁸³ *Diario Noticioso*, 9 de Febrero de 1758.

³¹⁸⁴ *Ibidem* nota anterior.

³¹⁸⁵ *Diario Noticioso*, 10 de Febrero de 1758.

En cuanto a la situación laboral de los charolistas, probablemente ésta variaría en función del ámbito en el que trabajarán. No hemos encontrado noticia alguna relativa a un gremio de este tipo de profesionales³¹⁸⁶, por lo que suponemos que algunos de ellos formarían parte de los de otros oficios como el de los maestros de coches³¹⁸⁷ o de otro tipo de asociaciones profesionales. Así por ejemplo, como veremos, un artesano denominado Baltasar Gambazo que aparece relacionado con trabajos de lacado en las fuentes documentales fue tesorero de la Hermandad de Profesores de Pintura y en un escrito de 1719 aparece citado como perteneciente al *Arte de la Pintura*³¹⁸⁸.

Algunos lacadores desarrollaban su profesión en obradores o fábricas de carruajes³¹⁸⁹ por cuenta propia o ajena. Otros trabajaban en los talleres reales y gran parte de ellos lo hacían en ambos ámbitos laborales.

Con respecto a los talleres que podrían haberse dedicado total o parcialmente a menesteres de lacado, es posible transcribir aquí algunas direcciones madrileñas que figuran en el *Almanak de Madrid* de 1795³¹⁹⁰: *Doradores y Charolistas*: calle de Cosme de Medicis I, calle de la Concepción Jerónima I, calle de la Magdalena 2, calle ancha de San Bernardo 1, calle de Santiago 1, calle del Duque de Alba 1, calle del Olivo baxo 1, calle de Hortaleza 2, calle de Jacometrezo 1 y Subida de los Angeles 1.

En lo relativo a los charolistas que ejercían su trabajo a expensas de la corte, contamos con valiosas noticias bibliográficas acerca de aquellos pertenecientes al ámbito de los carruajes. Al igual que sucedía con los demás artistas que trabajaban en las Reales Caballerizas, su formación se desarrollaba en el taller del maestro, según el antiguo sistema gremial y no en la academia. También tenían en común la manera de ingresar en dicho servicio, de forma hereditaria. Por lo general sus cargos pasaban de padres a

³¹⁸⁶ Desde tiempos medievales se constata la existencia en Madrid de una serie de gremios que comprenden toda clase de oficios, aunque éstos no contaron con ordenanzas hasta el siglo XVI. Véase Cadiñanos, I., “Los maestros doradores madrileños y sus ordenanzas” en AAVV., *Anales del Instituto de Estudios madrileños*. Impresores Raycar, Madrid, (1966). Vol. 24, p. 239. En 1776 los artesanos de la madera se agrupaban en Madrid en diez gremios: ebanistas, ensambladores y entalladores de nogal, carpinteros de taller, puertaventeros, torneros, maestros carreteros, silleros de paja y jauleros, cesteros, violeros y guitarreros, peñeros. Las ordenanzas de muchos de ellos eran del siglo XVII y desde el año 1778 la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País intentó reformarlas, proponiendo sin éxito un proyecto de unificación en 1780. Junquera, J.J., (1999). p. 433. Consúltese también López Castán, A., (1989).

³¹⁸⁷ En Madrid, el gremio de maestros de coches se crea en el siglo XVII. Cavestany, J., (1927), p. 67. Véase Madrazo, S., (1980), pp. 381, 382. Galán Domingo, E., (2001), pp. 229, 230. Cavestany, J., (1927), p. 67. Recio Mir, A., (2005), p. 360. En Valencia se constituye en 1755, durante las celebraciones del Centenario de San Vicente Ferrer, el gremio de coches y carros. Rodrigo Zarzosa, C., (1991), p.71. Véase también López Castán, A., (1986). En Sevilla el denominado oficialmente *gremio de maestros de hacer y guarnecer coches* apareció en 1707. Recio Mir, A., (2005), p. 360.

³¹⁸⁸ AHP. Prot. 1546. Fol. 154. Agulló y Cobo, M., (1994), pp. 44-46.

³¹⁸⁹ En el siglo XVIII se denominaban fábricas a los talleres de gran envergadura. Lopez Castán, A., (1992), pp. 256, 257. Algunas de estas fábricas de coches serán aludidas más adelante.

³¹⁹⁰ *Almanak mercantil...*, (1795).

hijos y en el caso de minoría de edad del hijo en cuestión, era la viuda la que ocupaba el puesto en mancomunidad con algún artesano, hasta la mayoría de edad del primero³¹⁹¹.

El número de noticias relativas a las intervenciones en carruajes en la documentación predomina notablemente sobre las referidas a otras tipologías, principalmente en aquellas de los siglos XVIII y XIX y suelen exponerse con detalle. Aluden a la aplicación del aparejo, al color que reciben los distintos elementos del coche, haciendo a menudo alusión a las diferentes tonalidades de la parte inferior y superior de las cajas - mediante la frase "de medio charol"-, al fajeado o fileteado de las ruedas, al mantenimiento de las decoraciones originales en los relacados, según una acción que se expresa con el verbo "recortar", a la extensión de los barnices, etc. Y no faltan las referencias a los materiales empleados.

Conviene advertir que, por las cuestiones terminológicas anteriormente enunciadas, pudiera darse el caso de que, algunas de las prácticas que se transcriben en las próximas páginas no aludieran a procesos de lacado sino más bien a acciones de barnizado, de repaso de los acabados, de pintura, etc. Por su parte, dado que las reparaciones localizadas en las fuentes escritas consisten en intervenciones que modifican las obras, por lo que no se ajustan al concepto actual de restauración - conservación de bienes culturales que implica un respeto por los elementos originales de los mismos, a la hora de referirnos a ellas eludiremos el empleo de la palabra restauración o bien aparecerá entrecomillada, excepto cuando ésta se extraiga del texto, en cuyo caso se utiliza la cursiva.

En esta sección, la recogida de datos se realiza cronológicamente, a partir de los primeros artífices localizados en fuentes del siglo XVI y sus nombres se ordenan de forma alfabética. Como veremos, el contenido de la información expuesta es desigual ya que es fruto de la selección de los datos de interés para nuestro estudio, siendo éstos en algunos casos muy sucintos, a pesar de lo cual hemos considerado oportuno recogerlos aquí con el fin de facilitar futuras investigaciones.

2. SIGLO XVI

La documentación que transcribiremos a continuación se refiere a los reinados de Felipe II y Felipe III.

Navarro, Martín

Un documento de Marzo de 1580 podría mostrar la existencia de una temprana producción de laca en nuestro país. En él se indica que un maestro ensamblador y carpintero llamado Martín Navarro:

*...Haze tambien todas las diferencias de mesas, escritorios, y camas con todas las labores que suelen venir de la China: y con mayores ventajas, y mejoras que las de alla, y con mas arte...*³¹⁹².

³¹⁹¹ Morales y Marín, J. L., (1994), pp. 295, 296. Jiménez Priego señala que la consideración de estos artistas en Palacio no debía de ser muy elevada, dado que sus cuentas aparecen entre los gastos más ordinarios Jiménez Priego, T., (1978), p. 308.

³¹⁹² AGS. CSR. Leg. 279. Fols. 613 y 614. Cfr. Aguiló, M. P., (1993), pp. 397, 398, 433, 434. Aguiló, M. P., (1999), p. 165.

Esta cita se incluye en un memorial en el que se detallan los trabajos que Navarro es capaz de desempeñar, adjunto a una carta firmada en Aranjuez por Mateo Vázquez y dirigida al secretario del rey Martín de Gaztelu, informándole de la aceptación de este artífice como *Oficial de diversas cosas* con 300 ducados de salario anual pese a la petición del entallador Diego Jaques³¹⁹³.

Dado que gran parte de los muebles que llegaban a España de Extremo Oriente se encontraban lacados, de esta cita podríamos inferir que Martín Navarro desempeñaba, entre otros, el oficio de lacador, aunque no se especifique en ella tal extremo.

Martín Navarro vivió en la madrileña calle de la Carrera de San Jerónimo, casó con Eugenia Martínez, con quien tuvo un hijo en 1603³¹⁹⁴.

Trueno, Diego

Este artífice era asimismo entallador. Su inclusión en este anexo de nuestra tesis se justifica por la siguiente noticia de 1594 referida a la transformación de una mesa probablemente de laca extremo oriental, o bien americana, en un bufete:

*...Memoria de la obra que yo Diego Trueno, entallador tengo hecha para el servicio del señor don Alonso Osorio, mayordomo de sus Altezas y marqués de Astorga: ...una mesa que le traxeron de la china que della hice un bufete y le puse herramienta y doralla y pintar lo que fue menester. costome la herramienta tres ducados... de doralle otros tres ducados...de pintar lo que fue menester diez y seis reales...de mi trauajo que hice los pies del bufete y junte la tabla y asente la erramienta, de todo veynte rreales...*³¹⁹⁵

Merece la pena analizar el trabajo de este artífice, ya que viene descrito con bastante detalle: Probablemente la mesa que llegó a sus manos carecía de patas y consistía en un tablero plegable realizado a base de dos tablas unidas entre sí por bisagras. Trueno le colocó unas patas nuevas y unos fiadores. El tablero plegable dejó de serlo, al fijarse entre sí las dos tablas originalmente unidas por bisagras. De esta manera el mueble quedó transformado en uno de los clásicos bufetes españoles de la época con sus fiadores característicos. Del contenido de la cita se desprende que este artífice encargó la "restauración" de la laca a otra persona, quizá a un lacador profesional, al distinguir lo que fue su trabajo (*de mi trauajo que hice los pies del bufete y junte la tabla y asente la erramienta*) de las operaciones relativas al dorado y quizá al charolado (*pintar lo que fue menester*) de la mesa.

3. SIGLO XVII

Los artesanos que mencionamos a continuación ocupan los reinados de Felipe III, Felipe IV y Carlos II.

³¹⁹³ Aguiló, M. P., (1993), pp. 391, 397, 398.

³¹⁹⁴ Aguiló, M. P., (1993), pp. 397, 398.

³¹⁹⁵ AHPM. Prot. 1240. Fol. 1108 rº. (*Deuda y memorial de Diego Trueno de obras hechas para el marqués de Astorga, 1594*). Agulló y Cobo, M., (1978), p. 161. Cfr. Aguiló, M. P., (1999), p. 158. Cfr. Aguiló, M. P., (1993), pp. 133, 411, 434.

De Suazo, Juan

Su nombre aparece, en calidad de ebanista del rey, en una relación de Noviembre de 1692, como responsable de una serie de encargos para don Antonio Ortiz de Otalona, caballero de Santiago y guardajoyas del rey. Entre los trabajos realizados se menciona la confección de un escaparate:

*...una urna...guarnecida por afuera de concha y ebano y bronce dorado y por adentro dorado y charol negro con dos cristales...*³¹⁹⁶

Del mismo año es otra referencia a la misma obra, extraída de una memoria de trabajos realizados por este artesano para Palacio:

*...Una urnica guarnecida por afuera de concha y ebano y bronce dorado y por adentro dorado y charol negro con dos cristales...que sirve para una imagen...*³¹⁹⁷

De las anotaciones transcritas se desprende que este artífice construye un escaparate revestido por la parte externa de carey y ébano con aplicaciones de bronce dorado y de laca negra en la trasera de la parte interna. Esta descripción responde a un prototipo de escaparate español del siglo XVII. La intervención en la trasera podría habérsela encargado este ebanista a un lacador. Sin embargo no se descarta que se la hubiera asumido el propio Suazo, quizá por tratarse de una tarea de lacado de poca envergadura, fácil de ser asumida por los ebanistas, acostumbrados como estaban a ocuparse del barnizado de los muebles que ejecutaban.

Moguer Borobey, Juan

El nombre de este ebanista figura como responsable de la ejecución de varios trabajos para la corte en una cuenta de Octubre de 1691:

...Memoria y quenta de los aderezos que yo Juan Miguel Borobey ebanista de la Real Casa de la Rey^a ntr^a s^{ra} M^e he hecho desde el mes de octu^{vre} de 1691 años.

Entre las labores que se reflejan en este documento, destacamos la siguiente:

*...de componer una lamina de mas de vara y q^{ta} de Alto; de nacar y charol y encollarla y ponerla muchas piezezitas que le faltavan y Barnizar y darla de color y al marco de materiales y manos...*³¹⁹⁸

Esta anotación aparece asimismo en otro escrito del mismo año, dentro de la relación relativa a una serie de obras efectuadas para el servicio del rey:

*...componer una lamina de mas de Vara y quarta de alto...de nacar y charol y encollarla y ponerla muchas piezezitas q le faltavan y barnizar y darla de color y al marco de materiales y manos...*³¹⁹⁹

³¹⁹⁶ AGP. Reinados. Felipe V. Leg. 379³.

³¹⁹⁷ AGP. AG. Leg. 5231. (*Memoria de las obras que tengo hechas yo Juan de Suazo ebanista de Su Majestad para su Real Servicio. Año 1692*).

³¹⁹⁸ AGP. AG. Leg. 5231. Exp. 2.

El contenido de estas dos citas nos sugiere que lo que Borobey repara es un enconchado. Por lo que se desprende del mismo, el trabajo incluyó la reintegración de las piezas de nácar que se habían desprendido de la obra y la sucesiva coloración y barnizado final de las mismas, así como de su marco.

Pinto de Sabena, Miguel

Pinto de Sabena aparece mencionado en un texto de 1649, dentro de un informe elaborado por Pedro Torres, sobre los gastos de la furriera de ese año con motivo del matrimonio de Felipe IV con Isabel de Bórbon. En dicho documento se hace alusión a la "restauración" realizada en dos biombos, probablemente asiáticos y lacados. Del lenguaje empleado en el mismo, podríamos deducir que este artesano sabía imitar la laca oriental. Es decir estaríamos ante una temprana labor española de lacado:

*...Mas se mandaron aderezar los dos biombos grandes de la india que estavan todos hechos pedaços y el conde de la puebla de Montalvan los mando adereçar a Miguel pinto de Sabena los quales entrambos tenian diez y seis ojas y les hico una de nuevo que no era de provecho y todas las ojas aforro de nuevo y las pinto y doro todo lo que faltava que estava muy mal parado...*³²⁰⁰

4. SIGLO XVIII

Reinados de Felipe V, Fernando VI, Carlos III y Carlos IV.

A partir de la primera mitad del siglo XVIII, se incrementa la información acerca de las operaciones de lacado, así como sobre los nombres de artesanos relacionados con ellas. Y no es casualidad que en el *Almanak mercantil* de 1795, exista ya un listado de obradores de doradores y charolistas de Madrid.

Sin embargo, en el ámbito de los carruajes, hasta el último cuarto del siglo no se localiza en las fuentes escritas documentación sobre esta actividad³²⁰¹. Y con frecuencia, vinculadas a las mismas, figura el nombre del maestro de coches, dirigiéndolas y/o participando en ellas. A partir de entonces, como ya se ha visto, en este contexto se va incrementando el uso del término charolista como sinónimo de lacador sobre soporte de piel, así como charol para referirse a la piel lacada. Sin embargo estos nombres siguen designando a los artífices que lacaban todas las demás zonas del carruaje.

Bázquez (o Vázquez), Juan

La primera información con qué contamos de este profesional data del 8 de Marzo de 1709 y se refiere a la deuda que don Antonio Fernández tenía con él de seis mil ciento nueve reales³²⁰², sin que podamos haber conocido en qué concepto debía recibir dicho pago.

³¹⁹⁹ AGP. AG. Leg. 631.

³²⁰⁰ AGP. AG. Leg. 898.

³²⁰² AHPM. Prot. 14157. Fol. 983 rº.

Sin embargo, el primer dato significativo figura en una cuenta del 2 de Marzo de 1727 en la que Juan Bázquez enumera las obras ejecutadas para la habitación del infante don Carlos en el Alcázar de Madrid:

*...Primeramen^{te} Dos Dozenas de tablas de charol de Diferentes colores... Mas Diez y siete Repisas de Madera y Doradas, y dadas de Color y charol...Mas Dos tablas de Charol encarnado...*³²⁰³

Tres días después, el 5 de marzo de 1727, Joseph de la Cruz Mogrobejo, tesorero del infante don Carlos se refiere a la cuenta presentada por este artesano en razón de una serie de trabajos efectuados para el Alcázar madrileño:

*...Por la quenta que presentto de Juan Bazquez parece importtan las tablas de charol de difernttes colores que pintto para el Gabinete de su altteza y las diez y siete repisas de talla doradas que corrieron de su quentta. Dos mill quinientos y cinq.^{ta} y seis R^s de vellon en que esta yncluso el costte de las dos ttablas ulttimas que se hicieron de orden de su Ex^a Como mas por menos constta de dha quentta firmada de su mano...*³²⁰⁴

Cortina, Francisco

El 1 de Enero de 1797, este artesano, en calidad de maestro de hacer coches, presenta una factura por la reparación de un carruaje para la corte. El documento refleja que él es quien dirige una intervención en la que participan diferentes artífices. De dicho escrito deseamos destacar la siguiente anotación:

*...cuenta del dorador de las piezas que se han puesto y dado de color...*³²⁰⁵

Creemos que aquí la expresión *dado de color*, se podría referir a la aplicación de laca, ya que estamos en un contexto de entusiasmo por esta técnica en los carruajes.

De Ayllon, Manuel

Su nombre figura en un anuncio de la prensa madrileña con el tratamiento de pintor y charolista y como residente en la calle del Rubio. En él se señala que este artesano:

...se obliga a dar cada juego de coche a la española, de medio charol, marco de color y molduras, presentando muestras para que escojan, a 6 doblones; juegos de forlón a la inglesa y francesa, recortados, a 16 pesos y sin recortar a 12; caxa forlón de medio charol, marco y molduras de color, a 6 doblones; juegos de berlina recortados a 34 pesos; lisos a 10...caxas de berlina de medio charol, marco y molduras de color a 5 doblones, y si de estos coches y berlinas van los marcos dorados y extremos de juegos, como también si llevan orla los tableros, y si de charol entero; asientos, salas de

³²⁰³ AGP. Reinados. Felipe V. Caja 297². Véase García Fernández, M. S., (2003), p. 339.

³²⁰⁴ AGP. Felipe V. Caja 297². En esta misma relación figura el pago a Fernando Alapunte (o La Puente) por el dorado de las repisas lacadas por Bázquez. Es probable que las tablas mencionadas se destinaran al revestimiento de las paredes de la habitación del infante don Carlos, según los gustos de la época. Véase apéndice III de esta tesis.

³²⁰⁵ AGP. Reinados. Fernando VII. Caja 138. Exp. 10.

*adorno, gabinetes, puertas de cualquier color que sean de temple y al olio, todo con la mayor equidad...*³²⁰⁶

Como se puede extraer de la cita, Ayllón ofrece sus servicios para distintas operaciones de charolado en los carruajes. El final del anuncio parece indicar que también se ocupa de la pintura decorativa del mobiliario y demás elementos de arquitectura de interiores.

De Bargas (o Vargas), Juan

Encontramos el nombre de este artesano, con el apelativo de dorador de mate, en un informe de 1742, en el que se enumeran las intervenciones efectuadas en una berlina de la servidumbre de la princesa. En la siguiente cita se especifica que la caja del carruaje se relacó de color coral "recortando" los motivos pictóricos, después recibió unas manos de barniz color carmín y sucesivamente fue barnizada con barniz de goma laca:

*...se recortó de color fino de Coral y enzima se dio de Carmin fino de Indias y se baño de laca...*³²⁰⁷

Como podremos comprobar más adelante, Antonio Hurtado intervino en esta misma carroza en 1743.

De Ganbazo (o Gambazo), Baltasar

El pintor Baltasar de Ganbazo fue tesorero de la *Hermandad de Nuestra Señora de la Concepción* y de la *Academia Señor San Lucas de Profesores de Pintura* de Madrid. Tras ingresar en la cárcel y embargársele sus bienes por las deudas que contrajo con dicha hermandad, obtuvo la libertad el 2 de Octubre de 1719. Su testamento fue redactado en 1740³²⁰⁸.

Contamos con una noticia del 3 de Agosto de 1702 que muestra que Ganbazo también era charolista. Consiste en una cuenta relativa a la ejecución de un soporte de laca para un clavicordio, quizás a causa del deterioro del original. Este trabajo respondía a un encargo del aposentador de la reina María Luisa Gabriela de Saboya, Gabriel de Silva:

*...Digo Yo Baltasar de Ganbazo que de ôrden del Aposent^A de la Reyna nrâ s^{ra} Dⁿ Gabriel de Silva he hecho un pie fingido de charol para el Clavicordio de Su Mag^d...*³²⁰⁹

En el siguiente apunte se da constancia del pago abonado por dicho trabajo:

*...e rezibido io Baltasar Ganbazo pintor por aber egecutado la obra de ariba...*³²¹⁰

³²⁰⁶ *Diario de Madrid*, 24 de Septiembre de 1793.

³²⁰⁷ AGP. Reinados. Felipe V. Leg. 379³. Véase cap. IV de esta tesis.

³²⁰⁸ AHPM. Prot. 1546. S/Fol. Agulló y Cobo, M., (1994), pp. 44, 45, 46.

³²⁰⁹ AGP. Reinados. Felipe V. Leg. 38. Exp. 1.

³²¹⁰ *Ibídem* nota anterior.

De Mosquena, Juan

Su nombre aparece en una memoria de gastos de *La Casa de la Reina* del 27 de Octubre de 1750 en razón de la ejecución o reparación de una serie de jaulas lacadas para Bárbara de Braganza:

*...A Juan de Mosquena 8022 Rls q. deve haver por la composición de Jaulas acharoladas de los pajaros de la Reyna...*³²¹¹

Fernández Guzmán, Juan

Este artesano se ocupó de la reparación de ciertas lacas orientales y de la adaptación de las mismas a las paredes de determinadas salas, tanto del Alcázar de Madrid como del Palacio de San Ildefonso, según la moda del momento.

En 1723 solicita plaza de ayuda de furriera para el cuidado de *charoles, pinturas y dorado* en el Palacio de Madrid, en el de San Ildefonso y en otros Sitios Reales³²¹².

Entre 1723 y 1724, se ocupó, junto a Francisco de Solís y León y Francisco García, de la reparación de lacas orientales y de la confección de otras *ex novo* para los gabinetes del Palacio Real de Madrid.

Y existe un apunte de Diciembre de 1723 en el que se notifica el pago que debía recibir este charolista *por los gastos causados en la composición*³²¹³ de dichas lacas³²¹⁴, entre los que se encuentran la adquisición de materiales para ello. Este documento, firmado por Gaspar Marinas Redondas, se dirige al marqués de Grimaldo, quien lo certifica³²¹⁵

El 18 de Junio de 1724 Eugenio Pareja firma en San Ildefonso una relación de pagos a realizar en dicho palacio de la cual podemos destacar el siguiente texto:

...Entregareis â Dⁿ Juan Fernández Guzmán setecientos y cuarenta y un reales de vellon que según la nota adjunta firmada de su mano y de Dⁿ Andres Procaccini importan las Gomas resinas colores y spiritus que se han traído para hacer los charoles de los gabinetes de este Palacio...

A continuación, se añade:

...Pagareis a Dⁿ Juan Fernández Guzmán, y Francisco Solís, charolistas, que trabajan en el Charol para los Gabinetes de este Palacio, mill y doze Reales de Vellon, que segun la memoria adjunta firmada de Dⁿ Andres Procaccini deven haver por sus Jornales a razon de peso y medio que goza cada uno los días de trabajo;

³²¹¹ AGP. Reinados. Fernando VI. Caja 157².

³²¹² AGP. AP. San Ildefonso. Caja 3. Exp. 4.

³²¹³ La palabra composición alude, tanto a la reparación de las lacas, como a la adaptación de las mismas a la pared.

³²¹⁴ Véase apéndice III de esta tesis.

³²¹⁵ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 3. Exp. 4. Véase. García Fernández, M. S., (2000). García Fernández, M. S., (2003), p. 340.

*señaladamente los setecientos y veinte Reales de ellos â Dⁿ Juan Fernández Guzmán, por lo que le pertenece a este respecto desde el día quatro de Mayo prossimo pasado en que empezó a trabajar hasta onze de este presente Mes de Junio, y los doscientos y noventa y dos reales restantes a Dⁿ Francisco de Solís por los trece dias de travajo que le corresponden desde veinte y tres de mayo tambien hasta el mismo dia onze de este mes de Junio. Firmado Eugenio Pareja, orden de pago...*³²¹⁶

En una lista de nóminas de Noviembre de 1724 se reflejan los trabajos llevados a cabo en Palacio durante la semana del 29 de Octubre de 1724 al 4 de Noviembre de dicho año. En ella figura que los charolistas Juan Fernández Guzmán, Francisco Solís y Francisco García vienen remunerados por las labores ejecutadas durante seis días. A Fernández Guzmán se le abonan veintidós reales y medio, a Francisco Solís la misma cantidad y a Francisco García cinco reales³²¹⁷.

García, Antonio

El 2 de Marzo de 1772, este artesano, en calidad de *charolista de la corte*, presenta una cuenta en la que se expresa lo siguiente:

*...Cuenta que yo Antonio Garcia, charolista en esta Corte, Doy del Pintado de charol que he executado para la R^l Servidumbre de S.M de orden del S^r Dⁿ Almerico Pini...*³²¹⁸

Después, en el mismo documento, se especifica la tipología de los objetos lacados:

*...Por seis Jaulas dadas de charol para dha servidumbre...*³²¹⁹

El 31 de Marzo de 1772 Francisco Manuel de Mena certifica esta cuenta³²²⁰ y el 28 de Abril de dicho año Francisco Sabatini hace lo propio³²²¹. El 20 de Octubre de 1772, García presenta una cuenta por determinadas tareas de lacado:

*...Cuenta que yo Antonio Garzia, charolista en esta corte, Doy del Pintado de charol que he executado para la R^l servidumbre de S.M de orden del s.^r Dⁿ Almerico Pini...*³²²²

Más abajo, este artífice reitera que se le debe remunerar su trabajo consistente en el lacado de cuatro jaulas.

*...Por quatro Jaulas para dha servidumbre dadas de charol...*³²²³

³²¹⁶ AGP. AP. San Ildefonso Caja 4. Exp. 1.

³²¹⁷ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 129. Exp. 1.

³²¹⁸ AGP. Reinados. Carlos III. Leg. 43. Exp. 3.

³²¹⁹ AGP. Reinados. Carlos III. Leg. 43. Exp. 2.

³²²⁰ AGP. Reinados. Carlos III. Leg. 43. Exp. 1.

³²²¹ *Ibidem* nota anterior.

³²²² AGP. Reinados. Carlos III. Leg. 45. Exp. 1.

³²²³ *Ibidem* nota anterior.

El 31 de Octubre de 1772 Diego Merlo avala dicha cuenta:

*...Certifico haberse dado de Charol Pintado las Jaulas y Jaulones...*³²²⁴

Por último, en 1773 Francisco Sabatini firma el documento presentado por García³²²⁵

Resulta interesante observar las distintas acepciones que se emplean en este documento para referirse a las labores de lacado en las jaulas mencionadas

García, Francisco

El único dato que conocemos de este artífice refiere a que fue remunerado por su trabajo como charolista en el Palacio de San Ildefonso en 1724, junto a Juan Fernández Guzmán y a Francisco Solís, tal y como se refleja en el apéndice III de esta tesis.

García, Miguel

En un documento del 1 de Septiembre de 1767 este artesano, en calidad de *dorador* y *dorador de mate*, solicita ocupar la plaza de Francisco Pérez Tornilarde, como dorador de *la Real Casa*, en mérito a los servicios prestados en la corte durante cinco años por encargo de Francisco Sabatini. El 4 de Septiembre se le concede tal solicitud³²²⁶.

Garrido, Alfonso (o Alonso)

Garrido nació en Sigüenza en 1736 y falleció en Madrid en 1806³²²⁷. Era pintor adornista y lacador. Según Morales y Marín debió de contar con un obrador y ostentar una considerable fortuna³²²⁸. El 9 de Marzo de 1775 presentó una cuenta por la reparación de un vehículo que perteneció al marqués de San Juan dentro de un listado de obras tasadas y reparadas por él:

*...Un Coche segundo a la Francesa, con Caxa dorada, bestido de terciopelo carmesí, labrado, colgado en Garruchones, y su Pescante, que se tasó por el Maestro de Coches...bale el aumento que se ha hecho en el de pintado, charol, y dorado...*³²²⁹

En Diciembre de 1775 Francisco Algotbar firma una relación de objetos que fueron reparadas por distintos profesionales. En ella se incluye el coste de la intervención de Garrido en el carruaje anteriormente mencionado:

³²²⁴ *Ibidem* nota anterior.

³²²⁵ *Ibidem* nota anterior.

³²²⁶ AGP. PER. Caja. 399. Exp. 9.

³²²⁷ Este dato cronológico ha sido aportado por Morales y Marín. Morales y Marín, J. L., (1994), p. 298.

³²²⁸ Morales y Marín, J. L., (1994), p. 298.

³²²⁹ AHPM. Prot. 18173. Fol. 11 rº-vº.

*...Y por la mejora y aumento echa de Dorado Pintado y charol, en el coche segundo a la francesa, bestido de terciopelo carmesí labrado, colgado en Garruchones, y su Pescante, vale dho. aum.^{to.} seg.^{n.} tasa del Dorador...*³²³⁰

Siguiendo con la información recabada sobre la actividad de este profesional por orden cronológico, transcribimos una serie de datos aportados por los historiadores Jiménez Priego y Morales y Marín respectivamente. El segundo de ellos afirma que en 1783 Garrido decoró una berlina de Carlos III con *diferentes asuntos y figuras sobre campo de oro*³²³¹ y que el 5 de Agosto de 1786 ingresó en la Real Caballeriza³²³² donde fue nombrado *dorador a mate* de dicho taller real por el marqués de Villena, declarándosele además noble, así como a sus hijos y descendientes. Según ambos autores, en 1789, año en que tuvo lugar la coronación del rey Carlos IV, Garrido presentó en el Parque del Retiro treinta y cuatro carrozas *pintadas a sus expensas*³²³³.

En 1796 Alfonso Garrido solicita que su hijo ocupe la plaza de pintor y dorador a mate de las Reales Caballerizas, una petición que al parecer le fue concedida³²³⁴. El 15 de Mayo de 1804 le son negados a padre e hijo los honores de ayuda del oficio de furriera que habían solicitado.

Garrido, Domingo

Incluimos al hijo de Alfonso Garrido dentro de este elenco de artífices del siglo XVIII, a pesar de que su actividad profesional transcurre a caballo entre esta centuria y la siguiente.

Teresa Jiménez Priego y Morales y Marín aportan algunas noticias relevantes sobre este artífice. Al parecer, el 9 de Octubre de 1796 es nombrado pintor y dorador de la Real Caballeriza por el marqués de Villena, a instancias de su padre³²³⁵. Aquí realiza en 1798 un forlón para la servidumbre de los príncipes sobre campo de oro con pinturas de fábulas y cacerías³²³⁶. En ese mismo año trabaja en un birlocho para el rey con *unas fabulas y otros adornos*. En 1800 interviene en otro forlón para el confesor del rey, con cuatro escudos de armas reales y orla de oro³²³⁷. Unas labores que, como se ha dicho, en teoría estaban reservadas a los pintores adornistas, también llamados pintores inteligentes y que, como veremos a continuación, Palacio niega después que este artífice hubiera acometido en algún momento. En 1804 a Garrido le son denegados, al igual que a su padre, los honores de ayuda de furriera que había solicitado, quizá por problemas

³²³⁰ AHPM. Prot. 18173. S/Fol. (Tasación, mejoras y aumentos realizados en algunas de las obras que pertenecieron al marqués de San Juan).

³²³¹ Morales y Marín, J. L., (1994), p. 298.

³²³² *Ibidem* nota anterior.

³²³³ Jiménez Priego, T., (1978), p. 313. Morales y Marín, J. L., (1994), p. 298.

³²³⁴ Morales y Marín, J. L., (1994), p. 298. Jiménez Priego, T., (1978), p. 314.

³²³⁵ Jiménez Priego, T., (1978), p. 314. Morales y Marín, J. L., (1994), pp. 298, 301.

³²³⁶ Morales y Marín, J. L., (1994), p. 301.

³²³⁷ *Ibidem* nota anterior.

políticos.

El 7 de Enero de 1815 Garrido dirige a Palacio una carta en la que refiere lo que sufrió durante la francesada y como, tras su purificación política, no había sido llamado a proseguir con su trabajo, a diferencia de lo sucedido con muchos otros artesanos. Se queja del aumento de las obras de *charol* por decisión de Manuel Godoy, y también de que éstas fueran realizadas por los maestros charolistas Jerónimo Alvaro y Julián Gállego. Palacio responde justificando el mayor uso de los coches *charolados* en ese momento e infravalorando al artista como pintor, dado que solo se había empleado en *colorar de lleno*³²³⁸ *los coches como otros muebles de la Real Caballeriza y cuando ocurría pintar escudos de armas y otros adornos en los expresados coches y muebles, se encargaban estas obras a Santiago Fernández nombrado para la plaza de pintor inteligente.*

En líneas generales este texto se podría interpretar de la siguiente manera: Garrido se queja del incremento de *charol* en los carruajes; es decir de los carruajes de cajas lisas, con escasos motivos decorativos en contraposición a los de épocas precedentes en los que la pintura decorativa recubría toda o gran parte de la superficie de las mismas. También lamenta que ahora la decoración de los carruajes le fuera entregada a Jerónimo Álvaro y a Julián Gállego. Palacio responde reconociendo el incremento de dicho tipo de vehículos en ese momento. Sin embargo recuerda a Garrido que él no se había ocupado precedentemente de las decoraciones pictóricas sino de *colorear de lleno* los coches; es decir de lacar las superficies libres de ornamentación, afirmación que no parece cierta, dados los trabajos realizados por este artífice que se han mencionado anteriormente.

Garrido reitera las quejas durante todo el año de 1815 y el rey por fin ordena se le encarguen las obras que le corresponden por su profesión. Pero este mandato no parece llevarse a la práctica ya que sus reivindicaciones persisten hasta 1819³²³⁹.

Gil Formesele, Manuel

El 20 de Enero de 1746 este profesional es nombrado charolista supernumerario de *La Real Casa de su Majestad*³²⁴⁰. A continuación, exponemos una cita que le menciona por haber lacado una cama:

*...A Manuel Gil, M^lro Charolista, se consideran doscientos ochenta y quatro r.^s de V.ⁿ liq. que le pertenezzen p.^r haver dado de Charol blanco fino la madera de una Cama p.^a la Rey.^a n^{ra} s.^{ra} de que presenta q.^{ta} ...*³²⁴¹

Del contenido de este apunte, que ha sido ya transcrito en otro lugar de la presente tesis,

³²³⁸ Como se ha venido diciendo creemos que esta expresión, empleada tanto en textos contemporáneos como en escritos de época se refiere a labores de lacado en las que se excluyen las decoraciones pictóricas o bien éstas se limitan a zonas reducidas. Véase Jiménez Priego, T., (1978), p. 308. También Recio Mir, A., (2011), p. 243 y cap. IV de esta tesis.

³²³⁹ Jiménez Priego, T., (1978), p. 314. Véase cap. IV de esta tesis.

³²⁴⁰ AGP. PER. Caja 431. Exp. 50.

³²⁴¹ AGP. Reinados. Fernando VI. Caja 160. Exp. 1. s.f. [1^a mitad siglo XVIII].

interpretamos que la intervención citada consistió en el lacado de color blanco de una cama por parte de Gil.

García Fernández asegura que en 1755 este artífice se ocupó del laqueado de otra serie de obras junto a Vicente Sayús³²⁴².

Por último, cabe señalar que el nombre de Manuel Gil figura como tasador de las obras de charol del inventario de bienes del año 1752 de doña Bernarda Sarmiento de Valladares³²⁴³.

Goveo (o Gobeo), Manuel

Este artesano aparece citado con frecuencia en el Archivo General de Palacio como dorador de mate de la Casa Real, y muy a menudo lo hace junto a Francisco Pérez Fornilarne.

En un documento de Abril de 1751, en el que se incluye una relación de los gastos ocasionados en la *Casa Del Rey*, se ha localizado la siguiente cita:

*...A Dⁿ Manuel Goveo Dorador le pertenecen 205 r^s. de V.ⁿ por haver dorado diferentes piezas de una silla, un Marco, y dado de charol negro a un sitial...*³²⁴⁴

El 29 de Octubre de 1770 Goveo presenta una cuenta por charolar una serie de jaulas:

*...se an dado de Bermellón âcharolado y Dorados los Perfiles de oro fino en los remates de dhas Jaulas para los Papagayos...*³²⁴⁵

Por su parte, en un escrito del 29 de Enero de 1772, este artífice informa de los trabajos llevados a cabo en el Palacio de El Pardo por orden de su aposentador don Francisco Manuel de Mena. De dicha relación destacamos la siguiente noticia:

*...se recorrieron en un tocador barias piezas de charol negro de dorado...*³²⁴⁶

Por ultimo, destacamos una referencia del 1 de Julio de 1778 contenida en una memoria de las labores desarrolladas por Goveo. Se transcribe a continuación lo expresado por este artesano en ella:

*...tengo dado de negro acharolado a todo el ornato q^e sirbe la semana s^{ta} que vale...*³²⁴⁷

³²⁴² *Ibidem* nota anterior.

³²⁴³ AHPM. Prot. 15427. S/Fol.

³²⁴⁴ AGP. Reinados. Fernando VI. Caja 163.

³²⁴⁵ AGP. Reinados. Carlos III. Leg. 40.

³²⁴⁶ AGP. Reinados. Carlos III. Leg. 43. Exp. 1.

³²⁴⁷ AGP. Reinados. Carlos III. Leg. 54. Exp. 3.

Seguidamente exponemos algunas noticias de la actividad profesional emprendida por Goveo junto a Francisco Pérez Fornilarne.

Goveo, Manuel y Pérez Fornilarne (o Tornilarne), Francisco

Con frecuencia, ambos profesionales figuran como *doradores de mate*³²⁴⁸ de la corte. Se ocuparon principalmente de trabajos de dorado y pintura en los distintos Sitios Reales. Pero, creemos que la palabra *charol* empleada en la documentación relacionada con estos artesanos para describir algunos de los trabajos ejecutados por ellos, podría referirse a la aplicación de pinturas brillantes y no a operaciones de lacado.

En este sentido, a menudo la frase *charol blanco* podría vincularse a la moda del mobiliario pintado de un color blanco brillante con toques dorados, propia del estilo neoclásico que empieza a extenderse en España a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. Dicha definición se distingue, en las fuentes consultadas relativas a estos artífices de la frase *blanco ordinario*, probablemente por responder esta última a un procedimiento menos elaborado que a menudo se aplicaba a las sillas más corrientes, como las de paja.

Una vez aclaradas estas cuestiones pasaremos a transcribir algunas anotaciones relacionadas con la actividad de Goveo y Fornilarne:

El 4 de Diciembre de 1764 estos dos artífices, presentan una cuenta por realizar una serie de trabajos para la Real Casa:

*...Cuenta q.^e Yo Fran^{co} Perez Fornilrane Dorador de Mate dela R^l Casa de S.M y Manuel Goveo, asimismo Dorador Damos de las obras de Dorado de sillas, Mesas, Taburetes, y otras cosas que tenemos hechas para la serbidumbre de S. M y de Orn del s.^{or} D.ⁿ Diego Merlo Aposentador Maior de Palacio que es como se sigue...*³²⁴⁹

Más adelante se expresa en la misma nota:

*...Tenemos dorados todos los perfiles y molduras a veinte taburetes de tigeria, y lo demas dado de charol blanco...*³²⁵⁰

Esta cuenta es certificada el mismo día por don Diego Merlo³²⁵¹.

El 8 de Diciembre de 1764, Manuel Goveo y Francisco Pérez Fornilarne, detallan el trabajo ejecutado para la cajonería del oficio de prefiere de Palacio. En primer lugar se indica que se han dorado los perfiles, molduras y herrajes de once armarios, y:

*...todo lo demas dado de charol blanco y color de porcelana...*³²⁵²

³²⁴⁸ Esta denominación se empleaba habitualmente en el pasado para diferenciar a los doradores que trabajaban sobre soporte de madera de los bronceístas ya que, con frecuencia, estos últimos recibían el nombre de doradores.

³²⁴⁹ AGP. Reinados. Carlos III. Leg. 28. Exp. 2.

³²⁵⁰ *Ibidem* nota anterior.

³²⁵¹ *Ibidem* nota anterior.

El 20 de Mayo de 1765, estos artífices presentan una cuenta conjunta, por las labores desarrolladas por encargo de don Diego Merlo. Entre ellas destaca la siguiente notificación:

*...Asimismo se andado de charol negro para el Viernes s^{to} a una Silla para el rey y una mesita y a un taburete de tigeria y una tarima del S^r Patriarca...*³²⁵³

En un escrito del 28 de Diciembre de 1765, ambos artesanos informan de haber prestado los servicios que se exponen a continuación:

*...hemos dorado los perfiles, y dado de charol blanco todo lo demas, a veinte y quatro Taburetes de Tigera... Asimismo, dos Tavuretes de Tigera, que seles echo â cada uno un larguero, que se doró y dio de charol blanco... Asimismo tenemos dorados los perfiles, y lo demas dado de charol blanco... Mas se han dorado los perfiles, y lo demas dado de encarnado a quatro remates de quatro Jaulas de Papagayos... Asimismo se han dorado y dado de charol blanco, â ocho mesas talladas...*³²⁵⁴

En este documento aparece asimismo la expresión *blanco ordinario* en relación a unas sillas de paja, lo que podría indicar que éstas fueron pintadas con una pintura corriente de color blanco:

*...mas se han dado de blanco ordinario a doscientos quar.^{ta} y siete sillas de paja...*³²⁵⁵

EL 28 de Diciembre de 1765 estos dos artesanos presentan una cuenta, por las labores de *dorado y pintura* para diversos Sitios Reales por orden de Diego Merlo, aposentador mayor de Palacio. Entre ellas destacamos las siguientes intervenciones:

*...Mas hemos dorado los perfiles, y dado de charol blanco todo lo demas, a veinte y quatro taburetes de tijera...*³²⁵⁶

*...Asimismo, dos taburetes de Tigera, que se les echo a cada uno un larguero, que se doró y dio de charol blanco...*³²⁵⁷

³²⁵² AGP. Reinados. Carlos III. Leg. 28. Exp. 2. La expresión *color de porcelana* se refiere a una tonalidad que estuvo muy de moda en las artes decorativas españolas durante la segunda mitad del siglo XVIII. Se trataba de un color azul claro, mezcla entre el azul de la porcelana de *wegwood* y el verde celadón. (Información oral aportada por Jordán de Urries. Enero de 2010).

³²⁵³ AGP. Reinados. Carlos III. Leg. 29. Exp. 1. Fornilarne ya había intervenido en estos muebles con operaciones similares en 1763.

³²⁵⁴ AGP. Reinados. Carlos III. Leg. 32. Exp. 1.

³²⁵⁵ *Ibidem* nota anterior.

³²⁵⁶ AGP. Reinados. Carlos III. Leg. 32.

³²⁵⁷ *Ibidem* nota anterior.

*...Asimismo tenemos dorados los perfiles, y lo demas dado de charol blanco a ciento veinte y ocho taburetes de quatro pies...*³²⁵⁸

*...Mas se han dorado los perfiles y lo demas dado de encarnado a quatro remates de quatro Jaulas de Papagayos...*³²⁵⁹

*...Asimismo se han dorado y dado de charol blanco, â ocho mesas talladas...*³²⁶⁰

Goveo, Manuel y Melero, Ramón

Manuél Goveo también trabajó asiduamente con otro artesano denominado Ramón Melero. Sin embargo solo contamos con una noticia referida a trabajos de charol llevados a cabo conjuntamente:

El 4 de Abril de 1788, estos dos artífices presentan una cuenta, como maestros *doradores de mate*, por una intervención en un armario del Palacio Real de Madrid:

*...se ha dado dos Armarios de color azul fino Barnizado, todo lo interior de dichos, y las (sic) frentes de las tablas se han dorado...*³²⁶¹

Hurtado (o Urtado), Antonio

El nombre de este artífice, nacido en 1690 o 1691³²⁶², reviste gran importancia para nuestra investigación ya que, de sus manos salieron las únicas obras lacadas que conservamos de autor conocido. Contamos con varias referencias de sus trabajos como charolista y "restaurador" de lacas, actividad que compaginaba con la de tasador, no hemos localizado ningún dato que nos haga suponer que practicaba otros oficios.

Transcribimos a continuación, por orden cronológico, una serie de menciones que aluden al ejercicio profesional de Antonio Hurtado:

En un documento del 31 de Noviembre de 1734, localizado en el Archivo de Protocolos de Madrid, se le cita como *maestro charolero* para la tasación de *Biombos y cosas de charol* del inventario de Francisco Fernández de la Cueva y de la Cerda, duque de Alburquerque, y se añade:

...Antonio Hurtado Maestro charolero vezino de esta dha villa en la calle de Hortaleza en casas de Thomas de Prado, persona nombrada por los señores ynteressados para

³²⁵⁸ *Ibídem* nota anterior.

³²⁵⁹ *Ibídem* nota anterior.

³²⁶⁰ *Ibídem* nota anterior.

³²⁶¹ AGP. Reinados. Fernando VI. Caja 74. Exp. 2. (*Cuenta que damos Manuel Gobeo y Ramon Melero, maestros doradores de mate de la R^l casa de la obra que hemos ejecutado de orden del S.^f.D.ⁿ Fran^{co} García Echaburu, Aposentador mayor, y Jefe de la Rl Furriera de S.M para la sebidumbre del S.^{mo} Señor Ynfante D.ⁿ Antonio para el R^l Palacio de Madrid*).

³²⁶² Dato que se deduce del hecho de que entre 1750 y 1751 tenía 60 años, según la cita más abajo reseñada.

*executar la correspondiente a su ejerzizio y para que la hiziere con la formalidad nezesaria...*³²⁶³

Más adelante, en el mismo inventario, su nombre vuelve a salir a relucir como tasador de otras piezas de charol de idéntico propietario:

*...Antonio Hurtado Maestro charolero vezino de esta dha villa en la calle de Hortaleza en casa de Thomas de Prado persona nombrada por lo tocante a las cosas correspondientes a su exerzizio y para que las tasase en toda forma...*³²⁶⁴

Del 6 de Marzo de 1736 es una relación que presenta Juan Ojea sobre una serie de trabajos ejecutados por Hurtado para el Palacio de San Ildefonso. En ella se indica que éste estaba confeccionando una serie de paneles de laca, a la vez que se ocupaba de la adaptación a la pared de otros extremo orientales:

*...A Antonio Urtado Charolista Seiscientos R.^S de v,^{on} q.^e cuenta de los Charoles que esta ajustando y acoplando para el Dormitorio de sus Mag.^{des} y otros que haze nuevos para vestir los Huecos de las Ventanas del Gabinete que llaman de los espejos...*³²⁶⁵

El 14 de Abril de 1736 Ojea firma una relación que refleja el pago de novecientos sesenta y seis reales de vellón a Hurtado por la actividad mencionada en la anotación anteriormente expuesta³²⁶⁶.

Cabe señalar que las referencias recién citadas aluden a las tareas de revestimiento con lacas orientales de los muros del dormitorio de Felipe V e Isabel de Farnesio y a la ejecución de piezas de nueva factura para otra habitación en El Palacio de La Granja, cuestión a la que nos referimos ampliamente en el apéndice III esta tesis³²⁶⁷.

El 10 de Junio de 1743 Hurtado presenta una cuenta de cuatrocientos reales de vellón por su intervención en una carroza de San Ildefonso por orden de German Parrilla, furrier de la Real Carroza del rey:

*...Memoria de la obra que tengo echa en la Carroza de la prinzesa Nuestra S^{ra}, es lo sigiente. De dar de Benturina todos los tableros lo qual importa de las Benturinas Barniz i demas aderentes y mi trabajo quatroz.^S R^l de Bellon...*³²⁶⁸

Los sustantivos *benturina* y *benturinas* aluden aquí a los polvos metálicos aplicados en la caja de este carruaje, según la técnica de la venturina. En el procedimiento de lacado

³²⁶³ AHPM. Prot. 15854. S/Fol.

³²⁶⁴ *Ibidem* nota anterior.

³²⁶⁵ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13554. (*Relación del caudal gastado en las obras mandadas executar en lo interior y exterior de este R^l Palazio desde el dia 21 de Febrero prosimo pasado*).

³²⁶⁶ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13554.

³²⁶⁷ Véase apéndice III de esta tesis.

³²⁶⁸ AGP. Reinados. Felipe V. Leg. 379³.

de este carruaje también participó Juan Bargas ya que, junto a la cuenta de Hurtado, aparece una escueta anotación firmada por el primero que reza así:

*...Verlina nueva carmesí a la francesa...*³²⁶⁹

Por su parte, en una relación de las cantidades libradas a las personas que trabajaron para Palacio entre 1742 y 1746, se menciona la de 301 reales de vellón a Hurtado, como *charolista* de la corte el 24 de Septiembre de 1746, por:

*...dar de charol dos Beladorcitos para la Tribuna de S Mag.^{es}...*³²⁷⁰

Entre 1750 y 1751 este artesano se ocupa de la valoración de algunas obras de laca del inventario de bienes que quedaron tras el fallecimiento de doña María Stuardo y Portugal, duquesa viuda de la Mirandola y así se indica varias veces en el documento:

*...se ttasaron por Dⁿ Antonio Urtado, maestro charolista, diferentes vandejas, y otras cosas de charol...*³²⁷¹

*...Dⁿ Antonio Hurtado Mrõ charolista que vive en la calle del Caballero de Gracia, junto a la plazuela de la Paja de la Villa...*³²⁷²

Además, en el mismo escrito aparece su nombre junto a la reseña de una obra concreta:

*...Una Arca grande de charol, con su llave, visagras, y cantoneras De metal, tassada por el expresado Dⁿ Antonio Hurtado, Maestro charolista...*³²⁷³

Por último, al final del inventario se le vuelve a citar, junto a otros tasadores. Además se añade que tenía unos sesenta años en ese momento³²⁷⁴.

La última referencia sobre Hurtado, localizada en la documentación, es una relación de gastos del mes de Julio de 1751 de la *Casa de la Reina*. En ella se indica que a este charolista le corresponden trescientos sesenta reales de vellón por la ejecución de la caja de un reloj, probablemente de charol puesto que, de los datos hasta ahora obtenidos, es posible que este artesano fuera realmente un especialista en estas labores:

*...A Antonio Urtado charolista le correⁿ.ⁿ 360 R^l de Vⁿ los mismos a que a quedado reducida su quenta de la ejecuz.ⁿ de una Caja de relo^x...*³²⁷⁵

³²⁶⁹ AGP. Reinados. Felipe V. Leg. 379³.

³²⁷⁰ AGP. Reinados. Felipe V. Leg. 17. (Pliego de asiento de las cantidades libradas a favor de los criados, oficios, proveedores y otros de pendientes de esta Real Casa. Años 1742 y 1746).

³²⁷¹ AHPM. Prot. 17286. S/Fol.

³²⁷² AHPM. Prot. 17287. Fol. 14 vº- rº.

³²⁷³ AHPM. Prot. 17287. Fol. 15. rº.

³²⁷⁴ AHPM. Prot. 17287. Fol. 15 vº.

³²⁷⁵ AGP. Reinados. Fernando VI. Caja 163. Exp. 2.

Modino, Tomás

Incluimos a Modino dentro del listado de artífices el siglo XVIII aunque su actividad profesional transcurre entre esta centuria y la siguiente.

En primer lugar contamos con una noticia en la que este artesano, en calidad de maestro de coches, pide en 1789 un erial en Madrid para añadirlo a otro que había sido adquirido por él anteriormente en las vistillas de San Francisco. En dicho lugar pretende construir:

*...un gran taller para planificar fraguas, pieza de pintura y charol, pasamaneros, guarnicioneros, cordoneros, y el resto de los oficiales que suben hasta 120; y siendo de su ánimo ampliar...hasta 300 hombres dirigidos por una sola persona...para perfección de coches...y logrando impedir la introducción de extranjeros...*³²⁷⁶

Nótese la alusión en la cita a la competencia extranjera en el mundo del carruaje, cuestión a la que nos hemos referido en el capítulo IV.

La siguiente noticia relativa a este artífice data de 1810. En este año se sacan a pública subasta en Madrid dos carruajes suyos en mal estado e incompletos, tal y como se anuncia en la prensa local:

...Coches que existen en el taller de Tomás Modino:

*...un coche, caxa amarilla, forrada en paño azul apolillado, con 2 faroles a juego a la inglesa deshecho...*³²⁷⁷

*... un juego de faetón con solo las ruedas traseras, zaga, varas y sin juego alto, color negro...*³²⁷⁸

Mortola, Próspero

La primera noticia de la actividad profesional de Mortola en España aparece en una misiva del 27 de Julio de 1734 en la que este artífice italiano declara necesitar de veinte a veinticinco oficiales para concluir los trabajos del *gabinete de los espejos* de San Ildefonso³²⁷⁹.

El 7 de Septiembre de 1734, el marqués de Montealto comunica por escrito al ministro Patiño que don Próspero Mortola se encamina a San Ildefonso con una serie de charolistas de Madrid para que trabajen allí (en la realización de lacas nuevas, la

³²⁷⁶ Capella Martínez, M., (1963), p. 247. La instancia de Don Tomás Molino para la construcción y ensanche de una fábrica de coches en las vistillas se encuentra en el Archivo de la Villa. [AVM. Secretaría. Sección 1- leg 52, nº 110]. Para la realización de este proyecto, se contó con la colaboración del arquitecto Juan de Villanueva. A Modino se le concedió su solicitud en 1790. A este hecho también se refiere Santos Madrazo indicando que al incremento de la demanda de coches en Madrid se debió, en gran parte, el proyecto de finales del siglo XVIII para construir una fábrica de coches cerca de la calle Segovia. Madrazo, S., (1984), pp. 382, 383. También Aurora Rabanel Yus y López Castán aluden a este asunto. Rabanel Yus, A., (1984), p. 128. López Castán, A., (1986), p. 111. Véase cap. IV de esta tesis.

³²⁷⁷ *Diario de Madrid*, 17 de Diciembre de 1810.

³²⁷⁸ *Ibidem* nota anterior.

³²⁷⁹ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13552.

restauración de otras orientales y el acoplamiento de todas ellas a las paredes del *dormitorio Real y gabinete de los espejos* de dicho palacio³²⁸⁰.

Sobre la persona de Mortola como charolista hemos localizado otros dos documentos. El primero de ellos consiste en un apunte, firmado por Francisco Bayo, de una memoria de gastos de 1736 en la que este artífice, en calidad de dorador de mate, alude a dos asientos elaborados por él para el Buen Retiro:

*...Dos sillas de color de Coral y de Charol las maderas Con Barios adornos de oro y el errage dorado...*³²⁸¹

Por último, cabe señalar que Mortola ejecutó otras sillas para los palacios de Aranjuez y de San Ildefonso, sin que se haya podido constatar si eran de charol o no³²⁸². Y es posible añadir una última noticia aportada por Mercedes Agulló y Cobo sobre la existencia de un inventario *postmórtem* de 1756 de los bienes que quedaron tras el fallecimiento de la esposa de Mortola, doña Juliana Fernández Ribón³²⁸³.

Palencia, Pablo

El 7 de Julio de 1801 este ebanista presenta una cuenta por la reparación de dos papeleras. Una de ellas, de laca y marquetería, (quizá mexicana, ya que la combinación de estas dos técnicas era propia del mobiliario de dicho país). Es probable que Palencia hubiera encargado este trabajo a un especialista en lacas.

*...se an compuesto dos Papeleras del Principe Nro S.^r la una acharolada y maderas finas... y la otra de caova que sirve de tocador estas estaban muy estropeadas de viajar a los Sitios se les ha hecho todas las piezas que les faltavan y se pulimentaron...*³²⁸⁴

Penago, Juan

Este profesional aparece citado en la prensa madrileña de finales del siglo XVIII, en calidad de dorador y como residente en la calle de los Jardines:

*...En la calle de los Jardines... vive un dorador que se llama Juan Penago el cual se le ofrece a dorar y pintar de cualquier genero que le salga, como coches de charol, de medio charol, y comunes: pinta al olio camas a 50 rs...dora y pinta marcos, retablos, salas, y qualquiera otra cosa, todo con la mayor perfección, y equidad, y también saldrá si se ofrece fuera de Madrid...*³²⁸⁵

³²⁸⁰ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13551. Véase apéndice III de esta tesis.

³²⁸¹ AGP. Reinados. Felipe V. Leg 18. Exp. 1. (*Memoria de la Obra que tengo echa para el principe Nr. S.^r y la princesa*. Año 1736). Cfr. García Fernández, M. S., (2003), p. 342.

³²⁸² AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13552. Cfr. García Fernández, M. S., (2003), pp. 342, 342.

³²⁸³ Agulló y Cobo, M., (1994), p. 99. Los bienes de esta señora fueron inventariados y tasados por el pintor Antonio Ponce.

³²⁸⁴ AGP. Reinados. Carlos IV. Casa. Caja 72¹, 72³. (Cuenta de Pablo Palencia. Maestro ebanista de La Real Casa para el Palacio Real de Madrid. Año 1801).

³²⁸⁵ *Diario de Madrid*, 27 de Mayo de 1791.

Pérez Fornilarne (o Tornilarne), Francisco

En todos los escritos consultados este artesano aparece siempre mencionado como *dorador* o *dorador de mate*. Como hemos visto, a menudo trabaja junto a Manuel Goveo en labores de dorado, pintado, barnizado y lacado.

El 20 de Julio de 1762 Fornilarne presenta una cuenta como *dorador de la Real Casa* por la realización de una serie de labores para San Lorenzo de El Escorial. Llama la atención la rapidez con que ejecutó su trabajo, ya que respondía a un encargó, por parte el aposentador de Palacio, Bernardo Merlo, del 15 de Julio de 1762. En la citada cuenta este artífice afirma que ha dorado dos sillas y seguidamente apunta:

*...y lo demas dado de charol blanco...*³²⁸⁶

El 22 de Marzo de 1763, Pérez Fornilarne notifica haber reparado en una serie de asientos para la Real Casa, por orden de don Diego Merlo. El conocimiento de la naturaleza de la intervención se extrae de la palabra *recorrimientos* presente en el certificado de Merlo:

*...Primeramente en el año proximo passado de 1762 se dio de Charol negro una silla para el Rey ntro s.^{or} y dos sitiales, uno para S.M y otra para el Patriarcha, y un tavurete de tigeria...*³²⁸⁷

Más adelante, dentro del mismo documento, se reitera el contenido de la cita antedicha:

*...Asimismo en este año de 1763 se hâ dado del mismo charol negro, todo lo expresado arriva por estar todo maltratado...*³²⁸⁸

El 26 de Marzo de 1763 Diego Merlo aprueba la cuenta presentada por Fornilarne:

*...Certifico ser cierto haver ejecutado Fran.^{co} Fornulari Dorador de Mate de la R^l Casa de SM los recorrimien^{tos} que expresa en esta Quenta como los barnizados de negro...*³²⁸⁹

El 1 de Noviembre de 1770 este artífice desarrolla una serie de labores bajo la orden de Diego Merlo:

*...se an dado de Bermellón acharolado y Dorado los perfiles de oro fino en los remattes de dhas Jaulas para los Papagayos...*³²⁹⁰

³²⁸⁶ AGP. Reinados. Carlos III. Leg. 24.

³²⁸⁷ AGP. Reinados. Carlos III. Leg. 25. Exp. 2.

³²⁸⁸ *Ibidem* nota anterior.

³²⁸⁹ *Ibidem* nota anterior.

³²⁹⁰ AGP. Reinados. Carlos III. Leg. 40.

Petit, Joseph

Las noticias recabadas sobre este profesional se exponen cronológicamente. Así, el 18 de Agosto de 1789, el rey le concede el título de *maestro charolista* de la Real Caballeriza sin sueldo, en atención a su mérito³²⁹¹.

El 31 de Octubre de 1789, el marqués de Villena contesta a una petición de Joseph Petit desde San Lorenzo de El Escorial:

*...En vista de lo informado por V. E. con fecha de 17 de este mes, sobre Instancia de Dⁿ Joseph Petit, Charolista de la Real Cavalleriza pidiendo que á él solo se le encargara la execución del todo de las Obras que se ofrecieren en ella, y hubieran de llevar Charol; no ha venido él Rey en condescender a esta solicitud; y ha declarado S.M que Petit solo debe trabajar lo que meramente sea charol, dejando lo demás de Pintura y dorado a los Maestros de éstos Ramos que hay nombrados en la Real Cavalleriza...*³²⁹²

Este texto lo interpretamos de la siguiente manera: el marqués de Villena responde negativamente a una solicitud de Petit de ocuparse de todas las labores de lacado de los carruajes, indicándole que debe dejar las decoraciones pictóricas y el dorado de las cajas a los maestros especialistas en ello.

Sin embargo, el 6 de Agosto de 1790, el marqués de Villena le concede lo solicitado el año anterior y le permite ocuparse de las decoraciones pictóricas y del dorado:

*...Atendiendo el Rey a la particular habilidad que ha acreditado Joseph Petit, Charolista de la Real Cavalleriza en pintar, dorar y charolar todas las obras a la Ynglesa y a la Francesa, que ha dirigido Dⁿ. Antonio Durán y se han executado últimamente en los Birlochos y Coches de S. S. M.M; se ha servido resolver, que en lo sucesivo, las Obras de igual clase que ocurran, y hayan de llevar pintado, dorado y charol sean por entero del cargo y cuidado de Petit...*³²⁹³

El 28 de Agosto de 1792, este artífice pide que, dado que el rey le manda a las *Cortes Extranjeras* para averiguar los secretos en que se halla adelantado su arte, quede en su lugar su hermano Juan Petit:

...para desempeñar todas las obras q.^e durante su ausencia ocurran en los coches de la R^a Cavalleriza de S.M...

También suplica se le reconozca a éste como *Charolista de la Real Casa* y...*que se le encargue quanto se ofrezca en este Arte...*³²⁹⁴

Consideramos que esta cita muestra la importancia que la monarquía española concedía al lacado de los carruajes de la corte, incluidas las decoraciones pictóricas, hasta el

³²⁹¹ AGP. PER. Leg. 828. Exp. 13.

³²⁹² *Ibidem* nota anterior.

³²⁹³ *Ibidem* nota anterior.

³²⁹⁴ *Ibidem* nota anterior.

punto que se ocupaba de enviar a profesionales al extranjero para que se perfeccionaran en estas labores.

El 4 de Septiembre de 1792 Pedro de Acuña firma un documento en San Ildefonso, en el que se acepta el reconocimiento de Juan Petit como *charolista* de la Real Casa, en ausencia de su hermano, en él se establece además que se le encarguen a este profesional todas las obras del oficio propias de la Real Caballeriza³²⁹⁵.

Finalizamos con las noticias sobre José Petit indicando que en el Museo de Carruajes del Palacio Real de Madrid se conserva una silla de manos realizada por él para M^a Luisa de Parma³²⁹⁶.

Poysar (o Poyser), Juan

Encontramos el nombre de este artista de nacionalidad británica en dos cartas, sin fecha ni firma de mediados del siglo XVIII, destinadas a los monarcas Felipe V e Isabel de Farnesio. En ellas Poysar figura como *charolista de Su Majestad*:

En la primera misiva se recuerda a la reina que Poysar había estado a su servicio, como charolista durante nueve años, tanto en la corte como en Sevilla, (cuando ésta se traslada allí entre 1729 y 1733), y pide se le conceda un sueldo por su trabajo:

*...Señora. Juan Poyser Ingles de nazió...dize ha nueve años que sirve a S.M de charolista con el zelo, cuydado, y azierto que es notorio, asi en este R^l Sittio como por espazio de tres años en Sevilla. Cuidando en este ultimo viaxe a encajonar las Pinturas y China que estaban a cargo de Domingo Maria Sani, âsta traerlas a este R^l Sittio...Supp^{ca} a S.M se digne concederle el sueldo correspondiente a su travajo, y singular cuydado que ha tenido en el cumplimien^{to} de su obligaz^{on}...*³²⁹⁷

En la segunda carta, destinada al rey, se solicita un sueldo para Poysar de ocho reales en razón de las labores realizadas:

*...Juan Poysar de nazⁿ Ingles...dize ha nueve años sirve â S.M de charolista en componer las alaxas y otras cosas que se an ofrezido en este R^l Palazio de orden de Dⁿ Andres Procachini, haviendo asistido en Sevilla tres años el mesmo exerzicio gozando ocho r^{es} del bolsillo de la Reyna, nra Señora y después ayudando a encajonar las Pinturas y China, que estaba â cargo de Dⁿ Domingo Maria Sany su conduz.ⁿ asistiendoles y acompañandolas con todo cuydado hasta este R^l Sittio por tanto Supp^{ca} a S. M se sirva concederle el dho sueldo de ocho r^{es} que tiene en lista como â criado de S.M...*³²⁹⁸.

³²⁹⁵ AGP. PER. Leg 828. Exp. 14.

³²⁹⁶ Castel - Branco Pereira, J., (2005), p. 109. Véase cap. IV de esta tesis.

³²⁹⁷ AGP. PER. Caja 2709. Exp. 1, s.f. [1^a mitad siglo XVIII].

³²⁹⁸ AGP. PER. Caja 2709. Exp. 1, s.f. [1^a mitad siglo XVIII]. Véase María Soledad García Fernández. García Fernández, M. S., (2003), pp. 340, 341, 344.

Por su parte, en una memoria de gastos causados por el oficio de furriera del Palacio de San Ildefonso del año 1732, firmada por el arquitecto italiano Procaccini, se señala el coste del material entregado al:

*...charolista Inglés q^e compone las Alhajas de S.M...*³²⁹⁹

Creemos que esta cita se refiere a Poysar ya que, por estas fechas este artesano se encontraba trabajando en dicha residencia real.

Sayús, Vicente

De las noticias obtenidas sobre Sayús deducimos que se trataba de un lacador profesional que, puntualmente compaginaba este oficio con otro tipo de labores artesanales destinadas a la decoración de las distintas moradas reales.

Su nombre aparece en numerosas ocasiones en la documentación del Archivo General de Palacio entre 1750 y 1771. La mayoría de las veces se acompaña del apelativo *Charolista de la Real Casa* o *Charolista de la Real Casa de su Majestad*. En otras se le cita exclusivamente como charolista. Al parecer su taller se localizaba en la madrileña calle del príncipe³³⁰⁰.

A continuación recogemos algunas noticias referidas al charolado de varias piezas: una silla, varios marcos, una serie de repisas y un elevado número de jaulas. También transcribimos algunas alusiones al lacado o barnizado de una cama, al probable barnizado de una mesa y a la "restauración" de un biombo. A saber:

Del 25 de Octubre de 1750 es un documento firmado en San Lorenzo de El Escorial por don Pedro Gordillo, caballero de la Orden de Alcántara y por don Manuel Antonio de Horcasitas del Consejo del rey de Fernando VI, sobre una serie de gastos ocasionados en la *Casa de la Reina*. En él se señala que Vicente Sayús debía percibir ocho mil noventa reales de vellón por lacar una silla de Bárbara de Braganza:

*...por la ejecución de haver dado de charol encarnado con sus lavores de oro a una Silla de la Reyna nra S.^{ra}...*³³⁰¹

En una relación de gastos del Palacio Real de Madrid firmada en Enero de 1751 podemos leer el siguiente apunte:

*...a Vicente Sayus, pertenezzen, Nobecientos y treintay sei sr.^s de vellon, procedidos de aver charolado doze jaulas p.^a Pajaros de S.M...*³³⁰²

Más adelante, en el mismo documento se reitera:

³²⁹⁹ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13547. (*Memoria de los gastos causados por el oficio de furriera de este R^l Palacio de Sⁿ Ildefonso con otras cosas de su cargo. Año 1732*).

³³⁰⁰ Véase García Fernández, M. S., (2003), p. 344.

³³⁰¹ AGP. Reinados. Fernando VI. Caja 157. Exp. 1.

³³⁰² AGP. Reinados. Fernando VI. Caja 158¹.

*...A Vicente Sayus pertenecen 0936r.^s v.ⁿ procedidos de haver pintado y dado de charol, a doze Jaulas p.^{ra} Pajaros de la Rey.^a nra s.^{ra}...*³³⁰³

En otra nota económica del 14 de Julio de 1755 de la *Casa Real*, firmada por Pedro Gordillo en el Palacio del Buen Retiro de Madrid, se indica:

*...A Vicente Sayus corresponden cinco mil setecientos y quarenta r.^{es} de V.ⁿ liqui.^s que ha importado la Obra de charol, Azul y Verde que executó en 24 Marcos para unos Países de la R.^a nra s.^{ra} inclusa la compostura de un Biombo del Quarto de S.M. como consta de la q.^{ta} que ha present.^{do} esta ofizina...*³³⁰⁴

En un informe del 14 de Diciembre de 1755 de la *Casa de la reina* firmada asimismo por Gordillo, se expresa lo siguiente:

*...A Vizente Sayus charolista de la R.^l Casa de la Reyna nra s.^{ra} se consideran seiscientos y veinte r.^s de vellon por la obra que executó en seis Jaulas de Pajaros de S.M y dos figuras para los tibores de su Gabinete según consta de su q.^{ta}...*³³⁰⁵

En otro documento presentado en Aranjuez el 16 de Julio de 1756 aparece la referencia que transcribimos a continuación:

*...a Vizente Sayus charolista de esta R.^l casa...que según su Cuenta importa haver dado de charol, y oro los onze marcos de Pinturas chinas q.^e se refieren en la antez.^{te} partida incluso el gasto de haver pasado a conducirlos a este Sitio...*³³⁰⁶ ref

En un informe de los gastos ocasionados en El Palacio Real durante el mes de Marzo de 1758 destaca el pago que debía percibir este artífice por la ejecución de una serie de trabajos:

*...A Vizente Sayus Charolista de esta R.^l Casa corresponden quatrocientos y treinta r.^s de V.ⁿ por la obra que executó en el Gavinete Azul dela Rey.^a nra s.^{ra} y dar de barniz a una Cama de S.M...*³³⁰⁷

Aquí la expresión *dar de barniz* podría hacer alusión tanto al lacado como al barnizado de la cama reseñada. Más abajo se reitera el importe que debe abonársele a Sayús por tales labores:

*...A Vizente Sayus Charolista, 430 reales. de v.ⁿ. importe de la obra de su Profesión que executó en el Gavinete Azul y una cama de la Reyna...*³³⁰⁸

³³⁰³ *Ibídem* nota anterior.

³³⁰⁴ AGP. Reinados. Fernando VI. Caja 160. Exp. 1.

³³⁰⁵ AGP. Reinados. Fernando VI. Caja 160. Exp. 1.

³³⁰⁶ AGP. Reinados. Fernando VI. Caja 160. Exp. 2.

³³⁰⁷ AGP. Reinados. Fernando VI. Caja 161.

³³⁰⁸ *Ibídem* nota anterior.

Por su parte, en una relación de gastos ordinarios de la *Real Casa* de Mayo de 1762, en la que no se especifica un día concreto, existe una referencia al pago adeudado a Vicente Sayús por su trabajo:

*...a Viz^{te} Sayus Charolista de la r^l casa se libran 400 rr.Vⁿ del coste de dar de color Azul y encarnado Acharolado a quatro Jaulas p^a el q^{to} de las sr.^{as} infantas...*³³⁰⁹

El 4 de Mayo de 1762 este artesano presenta una cuenta por la obra ejecutada en El Palacio de Aranjuez por encargo del marqués de Zambrano:

*...Quenta que yo Vicente Sayus, Charolista de la Real Casa de S.M doy de la obra de Jaulas que tengo pintadas para la servidumbre del quarto de las S.^{ras} Infantas...Pintada (sic) dadas de charol Barnizadas...*³³¹⁰

Más abajo se indica:

...Primeramente pinté, y di de charol encarnado Barnizado ocho Jaulas grandes...

Seguidamente, el aposentador de Palacio, Bernardo Merlo, confirma que Vicente Sayus había concluido su trabajo:

...ha executado y entregado la obra de Charol...

Después Merlo afirma que Vicente Sayus había entregado su trabajo:

*...ha entregado las ocho jaulas...*³³¹¹

En Junio de 1762 Sayús informa de la intervención llevada a cabo en una serie de jaulas para el cuarto de las infantas del Palacio del Buen Retiro:

*...se pintaron y dieron de color encarnado y azul acharolado a tres Jaulas grandes las dos de encarnado y la otra Azul...*³³¹²

Más abajo, el 3 y el 5 de Junio de 1762 Bernardo Merlo confirma que efectivamente Sayús había realizado su trabajo y entregado las tres jaulas:

*...una color azul de charol y las dos color encarnado...*³³¹³

El 5 de Junio de 1762 este artífice presenta una cuenta por las labores efectuadas en las jaulas mencionadas en la siguiente cita:

³³⁰⁹ AGP. Reinados. Carlos III. Leg. 23. (*Cuenta por la obra ejecutada para el cuarto de las s.^{ras} Infan^{tas} en el Buen Retiro por orden del Aposentador de Palacio Bernardo Merlo. Año 1762*).

³³¹⁰ *Ibidem* nota anterior.

³³¹¹ *Ibidem* nota anterior.

³³¹² *Ibidem* nota anterior.

³³¹³ *Ibidem* nota anterior.

*...Id se pintaron y dieron de color encarnado y azul acharolado a tres Jaulas grandes, las dos encarnadas y la otra Azul...*³³¹⁴

Existe constancia de que, desde el 6 de Octubre de 1762 al 28 de Julio de 1763, Sayús se ocupa de revestir de laca azul con toques dorados varias repisas para el Buen Retiro. Al primer día citado corresponde una anotación en la que este artesano declara haber lacado (aunque se empleó la palabra pintado para ello) una repisa de reloj para una habitación de uno de los hijos de Carlos III en El Palacio del Buen Retiro:

*...he pintado una repisa de Azul, y oro para un reloj del cuarto de su Alteza...*³³¹⁵

El 27 de Mayo de 1763 Sayús presenta otra factura por la ejecución de una serie de tareas:

...por el dorado y azul acharolado dado a una repisa del cuarto del Infante Don Gabriel del Palacio del Buen Retiro.

En la misma cuenta Sayús se refiere de nuevo al trabajo realizado:

*...he dado de charol realzado sobre fondo azul y figuras de oro a una repisa para un reloj de sobremesa para el ser.^{mo} S.^{or} Infante dⁿ Gabriel...*³³¹⁶

El 28 de Julio de 1763 Sayús notifica que debe percibir cien reales de vellón por:

...dar de charol a una repisa de figuras doradas p^a un reloj de sobremesa del cuarto del Ynf^{te} D. Fran^{co} Xavier...

Más abajo reitera:

...he dado de Barniz acharolado y figuras doradas a una repisa p^a un reloj de sobremesa para el ss.^{mo} S.^{or} Infante D^{on} Fran^{co} Xavier... Este documento viene certificado finalmente por Manuel de S^{ta} Coloma.³³¹⁷

El 10 de Diciembre de 1764 el ebanista de la Real Casa José López menciona el pago abonado a Sayús por su intervención en una mesa para el despacho de María Amalia de Sajonia de El Palacio del Buen Retiro:

*...Mas trescientos Sesenta R^l que e Pagado ábizente Sayus el charolista de la calle del prinzipe por aver dado de charol a una mesa del despacho de la R^{na} N. S.^a...*³³¹⁸

³³¹⁴ *Ibíd*em nota anterior.

³³¹⁵ AGP. Reinados. Carlos III. Leg. 24.

³³¹⁶ AGP. Reinados. Carlos III. Leg. 23. Exp. 2. (*Cuenta por la obra ejecutada para el cuarto de las s.^{ras} Infan^{tas} en el Buen Retiro por orden del Aposentador de Palacio Bernardo Merlo. Año 1762*).

³³¹⁷ AGP. Reinados. Carlos III. Leg. 26. Exp. 1.

³³¹⁸ AGP. Reinados. Carlos III. Leg. 87^l. Cfr. García Fernández, M. S. (2003), pp. 343, 344.

Antes de referirse a Sayús, José López ya había hecho alusión, en este mismo documento, a la ejecución de esta mesa plegable para el despacho de la reina, dentro de una relación de trabajos desarrollados en el mencionado Palacio:

*...Mas una mesa de doblar con sus visagras y xuego de madera para donde despacha S.M. d. que ba dada de charol bale quatro doblones...*³³¹⁹

El 20 de Octubre de 1769 Vicente Sayús presenta una cuenta por una serie de trabajos encargados por el aposentador de Palacio Diego Merlo:

...quenta q^e yo Vizente sayús charolista dela R^l casa de S.M Doy del pintado de charol encarnado y oro fino de orn de Dⁿ Diego Merlo App^{or} m^{or} de palacio para los pajaros de S.M...

Seguidamente este artesano confirma lo siguiente:

...se pintaron y dieron de charol encarnado y oro fino Doze Jaulas grandes...

Este documento viene firmado por Diego Merlo, el día 30 del mismo mes:

*...Certifico ser zierto haberse Pintado y dado de charol las doze Jaulas q se expresan en la cuenta antezedente...*³³²⁰

El 20 de Diciembre de 1769, Sayús declara haber llevado a cabo determinadas labores para la servidumbre de los reyes por orden de Diego Merlo:

*...Se Pintto y dió de color encarnado con flores y figuras doradas una Jaula grande doble de las demás para un Paxaro nuebo de S. M...*³³²¹

Más abajo, Diego Merlo, con fecha de 1770, confirma:

*...Zertifico haberse ejecutado el Pintado y charol de la jaula grande...*³³²²

Del 16 de Febrero de 1771 es un documento en el que Sayús declara haber lacado unas jaulas para El Palacio de El Pardo por encargo del aposentador Real Almerico Pini:

*...Cuenta que Yo Bicente Sayus, charolista de S.M. Doy de la obra que tengo executada por mi oficio del pintado de charol sobre Fondo encarnado y oro Fino executado en varias Jaulas para la Real Servidumbre de S.M en virtud de orden del s.^{or} Dⁿ. Almerico Pini en la Forma siguiente:...Por tres Jaulones de sisontes grandes Pintados al tenor de las dhas Jaulas...*³³²³

³³¹⁹ AGP. Reinados. Carlos III. Leg. 87¹.

³³²⁰ AGP. Reinados. Carlos III. Leg. 37.

³³²¹ *Ibidem* nota anterior.

³³²² *Ibidem* nota anterior.

³³²³ AGP. Reinados. Carlos III. Leg. 42. Exp. 2.

Días después, el 26 de Febrero de 1771, Almerico Pini certifica lo apuntado por Sayús:

*...Certifico ser zierto haberse Pintado y dado de charol las Jaulas q espresa la cuenta antecedente...*³³²⁴

A continuación, en Marzo de 1771, Francisco de Sabatini, da por válida esta cuenta³³²⁵. El 25 de Junio de 1771, Sayús informa de la realización de una serie de trabajos por orden de Almerico Pini:

*...he pintado cinco Jaulones de Charol encarnado y oro p^a la servidumbre de los pajaros q.^e hay en el R^l Palacio...*³³²⁶

A todo lo expresado habría que añadir la información aportada por García Fernández, quien afirma que este artesano realizó en 1755 algunas piezas de laca, junto a Manuel Gil³³²⁷.

Tubau, Francisco

Sobre este artesano contamos exclusivamente con los siguientes exiguos datos: el 4 de Enero de 1771 solicita ser nombrado *charolista del R^l Palacio y Sitios*, tras el fallecimiento de su padre Juan Tubau³³²⁸. El 24 de Enero de 1771 jura dicho cargo, en 1779 fallece³³²⁹.

Ximénez, Miguel

Este artífice, quien a menudo aparece mencionado como *Mtro de dorador y charolista de la R^l Casa*, además de ejercer como lacador, desempeñó múltiples tareas relacionadas con la pintura y los acabados de los muebles y de otros elementos de la decoración de interiores. También confeccionó rótulos, se ocupó de la reparación de ciertos elementos dorados, etc. Trabajó para el Palacio Real de Madrid y para el del Buen Retiro.

Algunas de las cuentas de este artífice revisten notable interés porque explican con detalle las intervenciones llevadas a cabo, aunque a veces el lenguaje sea, en cierto modo, ambiguo. Las citas que exponemos transcurren entre diecisiete años de actividad profesional como lacador; de 1771 a 1788.

El 16 de Marzo de 1771 Miguel Ximenez, solicita se le conceda el título de *dorador y charolista de la R^l Casa*. Justifica su petición alegando que ha servido durante veintitrés años a su tío don Fernando Álvarez de Alconeno, y que ha trabajado para una serie de personajes ilustres cuyos nombres enumera. Además, para demostrar el nivel de calidad de su trabajo, presenta:

³³²⁴ *Ibídem* nota anterior.

³³²⁵ *Ibídem* nota anterior.

³³²⁶ AGP. Reinados. Carlos III. Leg 41. Exp. 1.

³³²⁷ García Fernández, M. S., (2003), p. 340.

³³²⁸ Véase García Fernández, M. S., (2003), p. 342.

³³²⁹ AGP. PER. Caja 1046. Exp. 30.

*...dos tablas de Barniz y ofrezco otras de mayor gusto...*³³³⁰

El 22 de Marzo de 1771 consigue ser nombrado *dorador y charolista supernumerario de la R^l Casa, en atención a su buena habilidad, y conducta...*³³³¹

El 25 de Marzo de 1771 jura servir fielmente al rey ante el marqués de Montenegro, mayordomo de la Real Casa³³³². El 30 de Octubre de 1773 presenta una cuenta por una serie de encargos realizados por orden de Diego Merlo. De todos ellos nos interesa especialmente el siguiente:

*...entregue el 14 de Junio dos Jaulones para sisontes acharolados de oro fino y lacar fina...*³³³³

Como ya se ha dicho en otro lugar de esta tesis, la palabra *lacar* podría tratarse, entre otras cosas, de un error de transcripción ortográfica del término *laca* como sinónimo de goma laca o también de color rojo³³³⁴.

Más adelante, en el mismo documento, se expresan las cantidades que se deben de abonar a este artífice por la intervención en:

*...seis jaulas grandes y seis un poco más chicas acharoladas de oro fino y de laca fina...y otro Jaulon tamvien para sisontes acharolado de oro fino y lacar fina...*³³³⁵

Creemos que la palabra *laca* que se emplea reiteradamente en estas citas podría tener el significado de goma laca o bien de color rojo, recordemos que el término *laca* no se empleaba en el siglo XVIII para definir la técnica objeto de nuestra tesis³³³⁶.

El 31 de Marzo de 1774, Ximénez informa de la ejecución de una serie de trabajos por encargo de Diego Merlo y Almerico Pini. De ellos destaca la elaboración de una jaula para sisontes:

*...un Jaulon grande para sisontes tambien acharolado...*³³³⁷

En Julio de 1783 este artífice presenta una cuenta al Palacio Real de Madrid por la "restauración" de una serie de obras, entre las que se mencionan veintidós pantallas de

³³³⁰ AGP. PER. Caja 593. Exp. 50.

³³³¹ *Ibidem* nota anterior.

³³³² AGP. PER. Caja 593. Exp. 50. Cfr. García Fernández, M. S., (2003), p. 342.

³³³³ AGP. Reinados. Carlos III. Leg. 46².

³³³⁴ Véase cap. II de esta tesis.

³³³⁵ AGP. Reinados. Carlos III. Leg. 46.²

³³³⁶ Véase cap. II de esta tesis.

³³³⁷ AGP. Reinados. Carlos III. Leg. 47¹.

chimenea que este artesano define como *pintadas y doradas*³³³⁸. Quizá alguna de ellas pudiera ser de laca, como las ubicadas en el cuarto del aposentador de Palacio Américo Pini:

*...Ultimamente dos Pantallas mas en el cuarto del s.^{or} Dⁿ Americo Pini que la una se metió de color toda de dos manos y componer el uno y la otra se compuso tambien el oro y se pintó quasi todo de Flores de charol...*³³³⁹

La expresión *flores de charol* parece aludir a un tipo de decoración vegetal de carácter chino. El 22 de Noviembre de 1788 este artesano reclama los pagos que se le deben de abonar por su trabajo. El día 26 del mismo mes se le concede su solicitud³³⁴⁰.

5. SIGLO XIX E INICIOS DEL XX

Reinados de Carlos IV, José I, Fernando VII, María Cristina, Isabel II, Amadeo de Saboya, Alfonso XII y Alfonso XIII.

Durante esta centuria se incrementan las referencias a reparaciones u operaciones de renovación de los coches³³⁴¹. A menudo la descripción de estas intervenciones se define mediante el uso del verbo componer. Al hilo de esta cuestión podemos citar a Eduardo Galán: *...estas máquinas tan exquisitas como delicadas necesitaban componerse, en la terminología de la época, a veces incluso varias veces al año...*³³⁴². Estas prácticas se definen asimismo como "restauraciones".

Evidentemente los carruajes también eran renovados por cuestiones ligadas a los gustos personales, a la moda etc³³⁴³. Numerosos vehículos del siglo XIX, pertenecientes a la corte, fueron reparados al verse dañados a causa del incendio provocado en las caballerizas del Palacio del Buen Retiro por los invasores franceses durante la Guerra de la Independencia española³³⁴⁴.

Álvaro, Jerónimo

Trabaja para La Casa Real entre 1816 y 1820, año de su fallecimiento. El 11 de Agosto de 1814 el marqués de Bélgica le concede el título de *maestro charolista* de la Real Caballeriza por su habilidad *en el arte de dorar y charolar*³³⁴⁵.

Colabora a menudo con Julián Gállego (padre) debido a que ambos artesanos se mancomunan el 19 de Agosto de 1814³³⁴⁶. Estuvo casado con Rosa Catalán, con quien

³³³⁸ AGP. Reinados. Carlos III. Caja 64. Exp. 1.

³³³⁹ *Ibidem* nota anterior.

³³⁴⁰ AGP. PER. Caja 593. Exp. 50.

³³⁴¹ Como hemos visto, éstos según Lucio Marie muy frecuentemente se transformaban por completo.

³³⁴² Galán, E., (2005), p. 249.

³³⁴³ Algo que nos confirma Lucio Marie.

³³⁴⁴ AGP. PER. Caja 157. Exp. 25. Galán, E., (2005), p. 246.

³³⁴⁵ Jiménez Priego, T., (1978), p. 308.

tuvo una hija que se desposó con Julián Gállego, de ahí la mancomunidad de ambos. Muere el 7 de mayo de 1820 y su viuda solicita la plaza que éste deja vacante, la cual le es denegada. Recibe a cambio de ello una pensión de cinco reales diarios. Finalmente la plaza le es concedida a Gállego³³⁴⁷.

A continuación aludiremos a los trabajos emprendidos por Jerónimo Álvaro y Julián Gállego.

Álvaro, Jerónimo y Gállego, Julián

Como se ha dicho, el 19 de Agosto de 1814 ambos profesionales son nombrados en mancomunidad *doradores y charolistas* de la Real Caballeriza³³⁴⁸. De ahí que hayamos localizado abundante documentación de trabajos suyos conjuntos.

Álvaro y Gállego, además de ejercer como lacadores profesionales, se dedicaron al dorado y a la pintura decorativa. Citamos a continuación algunos de los documentos relacionados con la primera actividad mencionada:

El 28 de Septiembre de 1814 el marqués de Bélgica, mayordomo real de Palacio, les autoriza a tomar del estanco el pigmento bermellón necesario para su trabajo. Lo hace en una misiva en la que estos artesanos figuran como *doradores y pintores charolistas de coches*³³⁴⁹. Dos días después presentan una cuenta por una serie de intervenciones en las Reales Caballerizas por encargo de don Pedro Antonio Barvero, *Real Carroza del Cuartel de Coches con Mulas*:

*...Cuenta de la obra q^e yo Dⁿ Geronimo Albaro y Dⁿ Julian Gallego, Artífices dorador y Charolista, tenemos hecha de Dorado y charol y dado de color, en los coches de S. M. en el mes de Septiembre de este año de 1814...*³³⁵⁰

Entre las intervenciones que se enumeran en dicha cuenta destacamos el relacado de la caja y del juego de un vehículo que bien pudiera haber presentado en origen algún elemento de color verde, dado su nombre: *coche Berde Sandia*:

*...En el coche Berde Sandia, se rebajaron los tableras y se dieron de Morado de medio abajo y de medio arriba (sic) de negro de Charol... el Juego se dio de Encarnado...*³³⁵¹

Como vemos, el trabajo realizado en este vehículo consistió en la eliminación de la laca existente en los tableros de la caja, en la sucesiva aplicación de un revestimiento de laca

³³⁴⁶ AGP. PER. Caja 387. Exp. 17. Cfr. Jiménez Priego, T., (1978), p. 308.

³³⁴⁷ Jiménez Priego, T., 1978, p. 309.

³³⁴⁸ Jiménez Priego, T., 1978, p. 312.

³³⁴⁹ AGP. AG. Leg. 652.

³³⁵⁰ AGP. AG. Reales Caballerizas. Leg. 6007.

³³⁵¹ *Ibidem* nota anterior.

morada en la parte inferior de la misma y de piel lacada en la superior, así como en la coloración de rojo del juego³³⁵².

Barvero había encargado dicha intervención el 20 de Agosto de 1814:

*...Para el coche verde sandia...se necesita dar de color morado y charolar la caxa...*³³⁵³

De las citas anteriormente expuestas se extrae que la palabra charol se aplica a la parte superior de piel lacada de la caja, mientras que las zonas lacadas sobre madera se definen con la frase *dar de color*.

En este mismo documento de Septiembre de 1814, se citan otras operaciones de relacado similares. En la siguiente cita charol es de nuevo la piel lacada de la caja.

*...En el Coche Amarillo de Camino en que vino S.M... se rebajaron los tableros, se dieron de Medio debajo de Amarillo, y de medio arriba de negro de Charol... el Juego se dio de Amarillo piedra con barniz fajeado de negro y dos manos de barniz...*³³⁵⁴

El mencionado trabajo respondía a un encargo de Pedro Antonio Barvero del 26 de Agosto de 1814:

*...Se necesita rebajar la Caja y charolarla con todos sus agregados de rebajos, persianas, pesebron y cuero y pintar recortar y varnizar el juego...*³³⁵⁵

El 31 de Diciembre de 1814, Álvaro y Gállego, de nuevo en calidad de *doradores y charolistas*, presentan otra cuenta por las operaciones realizadas en varios coches. Entre ellas destaca la intervención en uno color verde oliva en el que viajó Fernando VII a Francia. Ésta consistió, entre otras cosas, en el relacado de la caja de verde en la parte inferior y de negro en la superior, sobre soporte de piel, tras la supresión de la laca anterior.

*...En el coche verde oliba que llebo S. M a Francia, se rebajaron los tableros se dieron de berde de medio abajo y de medio arriba (sic) de negro de Charol...el Juego de Encarnado y una mano de barniz...*³³⁵⁶

La reparación de este coche había sido encargada por Pedro Antonio Barvero el 4 de Noviembre de 1814:

³³⁵² Consideramos que la expresión *negro charol* se refiere a la piel lacada que a menudo cubría las cajas de los carruajes por su parte superior, ya que, tal y como hemos visto, en el siglo XIX, el término *charol* alude recurrentemente a la piel lacada. Véase cap. IV de esta tesis.

³³⁵³ AGP. AG. Reales Caballerizas. Leg. 6007.

³³⁵⁴ *Ibidem* nota anterior.

³³⁵⁵ *Ibidem* nota anterior.

³³⁵⁶ *Ibidem* nota anterior.

*...Para el coche color verde oliba que llebó S. M. a Francia...Se necesita dar de color la caxa, charolarla, dar de color encarnado el juego y varnizarle...*³³⁵⁷

Más abajo existe una anotación del mismo día en la que se mencionan una serie intervenciones relativas al relacado del juego de un carruaje y a la "restauración" de su caja:

*...En el Coche Español Encarnado, se emprimo todo lo nuevo del Juego se plastecio se dio de rosado...los aros de las cuatro ruedas se dio de Encarnado, se recorrieron los maltratos de la caja y se dio una mano de barniz...*³³⁵⁸

El 31 de Enero de 1815 Jerónimo Álvaro y Julián Gállego se refieren a la ejecución de otra serie de trabajos en las Reales Caballerizas:

*...se dio de color y doro en el Coche rico de Concha, las quatro ruedas, se aparejaron y rebajaron, se dieron de color con barniz, En el Juego se recorto de color dos manos, y se dieron dos manos de barniz, la caja se saco el lustre y se limpio las platinas...*³³⁵⁹

En el apunte anteriormente transcrito se hace alusión al relacado de la caja de este vehículo mediante la aplicación de barnices coloreados por la expresión *color con barniz*. El resto de las operaciones reseñadas en el texto consisten en reparaciones puntuales. Este vehículo podría corresponder al construido por Gautier a finales de la centuria anterior con tableros que imitaban la concha, que fue restaurado posteriormente por Lamarca y al que nos hemos referido en el capítulo IV de esta tesis. Pedro Antonio Barvero había solicitado la intervención en este coche el 25 de Agosto de 1814:

*...Se necesita dar de color y dorar igual a lo que está las quatro ruedas, las Lanzas, las boleas, los Yeros nuevos y Compuestos que se pongan en el Juego, dorar y componer de color los maltratos y barnizarle en general, pulimentar la Caxa, sacarla lustre a pulso*³³⁶⁰ *y limpiar los bronces y bruñirlos...*³³⁶¹

Otra de las operaciones de Álvaro y Gállego en carruajes de la Casa Real a la que nos podemos referir data del 31 de Enero de 1815, consistió en el laqueado en rojo con fileteado negro de las ruedas de otro coche:

*...se dieron de color las quatro ruedas del Coche Azul de la Serv.^{re} de S.M....se dieron tres manos de encarnado y fageados de negro...*³³⁶²

³³⁵⁷ *Ibidem* nota anterior.

³³⁵⁸ *Ibidem* nota anterior.

³³⁵⁹ AGP. AG. Reales Caballerizas. Leg. 6008.

³³⁶⁰ Nótese la referencia a la acción manual necesaria para obtener brillo de una superficie.

³³⁶¹ AGP. AG. Reales Caballerizas. Leg. 6008.

³³⁶² *Ibidem* nota anterior.

El 28 de Febrero del mismo año, ambos artífices presentan una cuenta por otra serie de labores realizada en las Reales Caballerizas. Destacamos la que consistió en el relacado de la caja del carruaje de amarillo en la parte inferior y de negro sobre piel de la superior, también se lacó de amarillo con fajeado de negro el juego:

*...se dio de Color en el Coche Amarillo de la Serv^{re} del Ser^{mo} D^{on} Ant^o, la Caja se rebajo los tableros se dieron de medio debajo de Amarillo y de medio arriba de negro de Charol ...el Juego, se dio quatro manos de amarillo piedra fageado de negro y dos manos de barniz...*³³⁶³

Las operaciones descritas habían sido encargadas por Barvero el 27 de Agosto de 1814³³⁶⁴.

En un documento del 30 de Abril de 1815, figura un listado de intervenciones llevadas a cabo en los coches de Fernando VII. Entre ellas, destaca la reparación del coche dorado que el marqués de Mons había regalado al rey. En la cita que se transcribe bajo estas líneas la caja del carruaje se lacó con fondo dorado en la parte inferior y de color negro sobre piel en la superior, el juego se recubrió de laca verde:

*...se revajaron los tableros, se cargaron de varniz y se doraron de medio abajo y de medio arriba de negro de charol... el Juego se rebajaron las maderas y yerro, se dieron quatro manos de verde sandía... y dos manos de barniz...*³³⁶⁵

Estos trabajos habían sido solicitados ya por Barvero el 20 de Agosto de 1814:

*...Para el coche dorado de Persona que regaló a S.m .el Marqués de Mons... Se necesita dorar los tableros de ^{la} Caja, igualmente el marco de ella como en la actualidad esta, dar de color al juego y Fierro, charolar la caja y barnizar el juego...*³³⁶⁶

La siguiente anotación alude a la reparación de otro coche solicitada por Barvero el 21 de Septiembre de 1814. De ella destacamos la operación de relacado de las ruedas en azul:

*...en la verlina rica de campo se dieron de Azul turquí y una mano de varniz, los aros y molduras de los cubos de las quatro ruedas se doraron y se recortaron de color y varios maltratos...*³³⁶⁷

Por su parte en un documento del 30 de Abril de 1815, se mencionan los trabajos realizados por Álvaro y Gállego en el coche que en su día poseyó el marqués de Franchifort:

³³⁶³ *Ibidem* nota anterior.

³³⁶⁴ *Ibidem* nota anterior.

³³⁶⁵ *Ibidem* nota anterior.

³³⁶⁶ *Ibidem* nota anterior.

³³⁶⁷ AGP. AG. Reales Caballerizas. Leg. 6008.

*...se revajaron los tableros de medio arriba, se dieron de negro de charol, de medio abajo se bruñeron los tableros a molido, se cargó de barniz la faja y medios, se pulimentó y vañò...el Juego se dio de color de flor de Romero...una mano de barniz en gral...*³³⁶⁸

Las anotaciones que hemos destacado del texto anterior se refieren al relacado de la caja del carruaje de color negro sobre piel en la parte superior y de fondo dorado en la inferior (esto último se deduce de la expresión *se bruñeron los tableros a molido*). En él también se alude al relacado del juego en color *flor de romero*; es decir en una tonalidad violácea³³⁶⁹.

El 26 de Octubre de 1815, Álvaro y Gállego presentan otra cuenta por los trabajos de reparación de una berlina del carrozo mayor. De ella destacamos el relacado de su juego en azul fileteado de negro:

*...se dio de Acul quatro manos el Juego y fileteado de Negro, la talla yerro y molduras y una mano de barniz...*³³⁷⁰

En un documento del 30 de Octubre de 1815 se señalan otra serie de intervenciones en coches de la Casa Real. En primer lugar, transcribimos aquí la que se emprendió en el de don Juan Manuel Villena, primer caballerizo del rey. Siguiendo la tónica de las labores anteriormente mencionadas, la caja se relacó en azul y negro y el juego en rosa y encarnado:

*...La Caja, se rebajaron los tableros, se plastecieron, y rebajaron, se dieron de Acul Turquí de medio abajo y de medio arriba de negro, de Charol, se doro el Marco de la Caja se dieron los rebajo (sic) del color de la tela el pesebron de negro, el Juego se exprimo lo nuevo se plastecio se dio de rosado y de Encarnado, se fageo de negro y una mano de barniz...*³³⁷¹

En este mismo escrito se reflejan las operaciones llevadas a cabo en el *coche Español Color de rosa*, así llamado por la tonalidad de su juego que contrastaría con la rojiza de su caja. En el siguiente apunte se indica que, a la hora de eliminar la laca de esta zona del carruaje, con el fin de proceder a charolarla de nuevo, se conservó o "recortó" la decoración heráldica presente en el mismo, un procedimiento habitual al que ya nos hemos referido:

*...la caja se rebajo los tableros se dieron tres manos de encarnado recortando los Escudos, y una mano de barniz, el pesebron*³³⁷²*. de negro, En el Juego se exprimo lo nuevo se plastecio se dio de rosado...*³³⁷³

³³⁶⁸ *Ibídem* nota anterior.

³³⁶⁹ Véase cap. IV de esta tesis.

³³⁷⁰ AGP. AG. Reales Caballerizas. Leg. 6007.

³³⁷¹ AGP. AG. Reales Caballerizas. Leg. 6008.

³³⁷² Cajón existente en el suelo del carruaje para asentar los pies.

Del 31 de Enero de 1816 es una nota en la que se señalan determinadas operaciones efectuadas en diversos coches del rey del Cuartel de Coches con Mulas. Entre ellas destacamos la llevada a cabo en un carruaje del carrozo mayor cuya caja verde y negra, fue relacada, así como el juego rosa, rojo y negro:

*...se rebajaron los tableros de la caja se plastecieron, se rebajaron los plastecidos y lienzos, se dieron los tableros de medio debajo de berde pitacho (sic) y de medio arriba de negro, de charol... En el Juego se emprimo lo nuevo se plasteció se dio una mano de rosado y otra de Encarnado fageado de negro y una mano de Barniz...*³³⁷⁴

Similares a los anteriores son los trabajos que se indican a continuación emprendidos en el coche de la servidumbre del infante don Carlos:

*...La Caja se rebajo se plastecieron los maltratos, se dio de medio abajo de verde pitacho (sic) de medio arriba de negro de Charol...el juego se enprimo lo nuevo se plastecio se dio de rosado, se corto de color de oro y doro...se recorto de Encarnado y dos manos de barniz...*³³⁷⁵

Otra intervención, que se refleja en el mismo documento, es la llevada a cabo en un coche perteneciente a la servidumbre del rey:

*...para el Coche verde oliba de la Serv.^{de} de S.M se dieron de color y Doraron el Juego de ruedas, se enprimio lo nuevo, se plastecieron; se dieron de rosado se doro los (sic) aros petos y molduras, se recortaron de encarnado y una mano de barniz...*³³⁷⁶

Más abajo se citan las intervenciones ejecutadas en la berlina del carrozo real Juan Manuel de Villena. De ellas resaltamos el relacado bicolor en amarillo y negro de la caja, así como del juego en las tonalidades rosa, rojo y negro:

*...En la Caja se rebajaron los tableros, se plastecieron, se dio de medio abajo de Amarillo tostado cuatro manos con barniz de medio ariba (sic) de negro... el juego se dio de emprimaccion lo nuevo, se plastecio se dio de rosado y encarnado, fageado de negro una mano de Barniz...*³³⁷⁷

A continuación presentamos una referencia a la "restauración" de la "berlina secreta" de la servidumbre real con operaciones similares a las anteriormente expuestas. Las tareas que se mencionan fueron solicitadas por Barvero en 1815³³⁷⁸.

³³⁷³ AGP. AG. Reales Caballerizas. Leg. 6008.

³³⁷⁴ AGP. AG. Reales Caballerizas. Leg. 6010.

³³⁷⁵ *Ibidem* nota anterior.

³³⁷⁶ *Ibidem* nota anterior.

³³⁷⁷ *Ibidem* nota anterior.

³³⁷⁸ AGP. AG. Reales Caballerizas. Leg. 6010.

*...En la Berlina secreta de la Serv^{re} del Rey N. S La Caja (sic) se rebajaron los tableros se dieron de amarillo tostado, de medio avajo...El Juego se enprimo lo nuevo se plastecio sedio tres manos de berde con barniz se fageo de negro y una mano de barniz...*³³⁷⁹

La expresión *berde con barniz* se refiere claramente a la aplicación de un barniz coloreado de verde³³⁸⁰.

El 29 de Febrero de 1816, Álvaro y Gállego presentan una cuenta por su intervención en un coche color amarillo de la servidumbre del infante Antonio en la *Real Caballeriza del Cuartel de Coches con Mulas*:

*...se enprimaron las quatro ruedas, de dho coche se plastecieron se dieron tres manos de Amarillo piedra con barniz, se fagearon de negro, y se barnizaron...*³³⁸¹

En un apunte del 31 de Octubre de 1816, estos artesanos, denominándose a sí mismos *Artífices Doradores y Charolistas*, aluden a las labores realizadas en los coches del rey del *Cuartel de Coches con Mulas*. De tal texto destacamos lo siguiente:

*...en el Coche Español color de pizara y filetes negros q.^e fue a Cadiz para la serv.^{re} de la Reyna N. S^{ra} se revajaron los tavleros de la Caja, se plastecieron, se dieron de Encarnado quatro manos con barniz se dio de rosado...en el Juego se exprimo lo nuevo se dio de rosado se doro las mazorcas y extremos y los arcos de las ruedas se recorto de Encarnado de una mano de barniz...*³³⁸²

Esta intervención había sido encargada el 19 de Octubre del mismo año por Barbero³³⁸³.

El 31 de Marzo de 1816 Álvaro y Gállego manifiestan haber "restaurado" un vehículo utilizado por la servidumbre del infante Carlos:

*...En la caja se pulimentaron los tableros, se dieron de Azul con varniz de medio avajo y de medio arriva de negro de charol, el marco y molduras doradas el visel alrededor de los tableros, el pesebron de negro, el Juego se dio de rosado, se doró el fierro y talla y se dio de Encarnado...*³³⁸⁴

La necesidad de reparar dicho coche ya había sido expuesta por Barbero el 20 de Marzo de 1816:

³³⁷⁹ *Ibidem* nota anterior.

³³⁸⁰ Véase cap. IV de esta tesis.

³³⁸¹ AGP. AG. Reales Caballerizas. Leg. 6020.

³³⁸² AGP. AG. Reales Caballerizas. Leg. 6011.

³³⁸³ *Ibidem* nota anterior.

³³⁸⁴ AGP. AG. Reales Caballerizas. Leg. 6010.

*... Se necesita dar de color azul el tablero de ladrillo imitando á los otros cargado de Barniz y pulimentado, pulimentar lo demas y bañarlos, dorar el marco de la caja, dorar la talla y el fierro del Juego, recorrer los maltratos, darle una mano de Bermellon en general y barnizarle...*³³⁸⁵

El 31 de Mayo de 1816, estos dos artesanos presentan una cuenta por los trabajos de *dorado y color en los coches de S.M. Cuartel de Coches con caballos*. En dicho escrito se expone que en el *coche rico de cifras dorado de Escamas q^e sirve a S. M* se realizaron, entre otras, las siguientes operaciones:

*...se dio de Albaialde Carcinado en general, quatro manos de barniz de goma laca, se doro lo mismo q.^e estava se corleo dos manos, se recorto de acul tres manos y dos de barniz...*³³⁸⁶

Este apunte resulta ser de un enorme interés, ya que en él se especifican los materiales empleados en la intervención en una superficie de laca dorada, correspondiente a la caja del carruaje: albayalde calcinado para la preparación y goma laca como ingrediente del barniz aplicado en las capas intermedias de la laca. Además, se refiere al dorado y corleado sucesivos de la superficie.

El 30 de Junio de 1816, Álvaro y Gállego presentan una factura por la reparación de dos coches franceses de la servidumbre del cuartel de coches con caballos. La palabra *Bonbe (bombé)*, empleada para describirlos, se refiere a la exagerada curvatura de la forma de su caja en sintonía con las de las cómodas francesas de estilo rococó que estuvieron de moda en el siglo precedente:

*...se doró fageo y fileteo, para los dos coches el Verde y el Amarillo, Bonbe q^e vinieron de Francia...*³³⁸⁷

El 30 de Septiembre de 1816, ambos artífices reiteran por escrito lo expresado el mes de Junio anterior en relación a su intervención en los referidos vehículos franceses:

*... se dio de color en los dos coches Verde y amarillo Bonbes que binieron de Francia...*³³⁸⁸

Audy, Juan Pedro

Este profesional, de origen francés, regentaba un taller de coches de nombre homónimo en el Paseo de Recoletos de Madrid, esquina con la calle Almirante. Dicho taller, surgido en 1845 por iniciativa de Mariano Carsi, e instalado inicialmente en el barrio de Salamanca, era proveedor de la Casa Real y durante la mayor parte del reinado de Isabel II fue la primera fabrica nacional de carruajes³³⁸⁹.

³³⁸⁵ *Ibídem* nota anterior.

³³⁸⁶ *Ibídem* nota anterior.

³³⁸⁷ *Ibídem* nota anterior.

³³⁸⁸ *Ibídem* nota anterior.

³³⁸⁹ Galán Domingo, E., (2005), p. 263.

Se han localizado varias facturas de esta fábrica relativas a reparaciones de coches para las corte en las que existen referencias a operaciones de lacado. Hemos seleccionado una de ellas emitida el 26 de Enero de 1860 por la intervención en la carretela número 1 de las Reales Caballerizas. En esta factura se señalan, entre otras, las siguientes tareas:

*...Plastecer el tablero del lado de la Caja, pulimentar los lados, dado de color, barnizado dos veces...*³³⁹⁰

En otro recibo del 31 de Julio de 1860 emitido por Audy por la restauración del mismo carruaje, se indica lo siguiente:

*...pintar el carruaje de nuevo...*³³⁹¹

Estas dos facturas permiten comprobar la rapidez con la que los carruajes se deterioraban y, a consecuencia de ello, la celeridad con que debían ser intervenidos. De hecho, entre ambas reparaciones tan solo transcurren siete meses, además la segunda de ellas es de envergadura, es decir; no consistía en un simple repaso.

Cadénas, Joaquín

Este artífice figura, en varios de los escritos consultados, como *pintor, dorador y charolista* de la Real Casa. Sin embargo no hemos localizado ninguna referencia que aluda a él como lacador. Existe constancia de que en 1830, 1844 y 1845 respectivamente solicita la plaza de *dorador a mate y charolista* del Real Palacio de Aranjuez, tras la muerte de su tío Miguél Cadénas³³⁹².

Cadénas, Miguél

De este artesano solo hemos localizado las escasas noticias que transferimos a continuación:

En una carta del 6 de Febrero de 1802, Cadénas solicita la plaza vacante de *dorador a mate y charolista* de la *Real Casa de Aranjuez*, tras el fallecimiento de su tío Miguél Ximénez. En ella alega que había estado trabajando en el obrador del mismo como *aparejador*³³⁹³.

El 1 de Diciembre de 1805 este artesano presenta una cuenta por la obra realizada para la capilla del Palacio Real de Madrid.

*...Cuenta que Yo Dⁿ Miguel Cadenas Mtro. Dorador y Charolista de la R^l Casa, presento de la obra q. he executado p^a la R^l. Capilla de S. M, y de orn. de la Ofizina de Contratos...*³³⁹⁴ A continuación se indica: *...De haver compuesto, aparejado, blanqueado, emplastecido, varnizado, e imitado a maderas finas, dejandolos como*

³³⁹⁰ AGP. AG. Leg. 5245. Exp. 6.

³³⁹¹ *Ibidem* nota anterior.

³³⁹² AGP. PER. Caja 157. Exp. 20.

³³⁹³ AGP. PER. Caja 157. Exp. 25. Véase cap. IV de esta tesis.

³³⁹⁴ AGP. Reinados. Carlos IV. Casa. Leg. 81.

*nuevos unos facistoles...*³³⁹⁵

Esta cita se refiere a la reparación de dos facistoles que podrían haber sido pintados, lacados o bien responder a una técnica de acabado, dado que el recurso de trampantojo de imitación de maderas en distintas superficies y objetos, podía ejecutarse con cualquiera de estas técnicas.

Camacho, Manuel

La única información con que contamos de este artífice es la que le menciona en la prensa madrileña como charolista de coches a la edad de treinta y siete años³³⁹⁶.

Del Peral, Andrés

Este artesano era un próspero profesional que figura en la documentación como *dorador* y *charolista*. Fue dorador de cámara de la Casa Real y reunió una colección de pintura española de los siglos XVII y XVIII y es posible que también comerciara con ella³³⁹⁷.

La mayor parte de las noticias que tenemos de él se refieren a trabajos de pintura decorativa, de pintura ordinaria (en puertas y ventanas, etc.) y de dorado. Sin embargo también hemos encontrado un escaso número de referencias a operaciones de lacado. Transcribiremos algunas de ellas.

El 19 de Septiembre de 1814 presenta una cuenta por la ejecución de una serie de encargos para don Sebastián Salgado, jefe de alumbrado de los faroles del Palacio Real de Madrid:

*...se han charolado y dorado dos mecheros para los otros faroles...*³³⁹⁸

En la cita antedicha el término charolado podría relacionarse, tanto con una operación de barnizado como de charol.

En otra cuenta del 28 de Noviembre de 1814 relativa a la obra ejecutada para Lorenzo Bonavia, conserje y aposentador de Palacio, este artífice, en calidad de dorador de su majestad, se refiere a las siguientes intervenciones:

*...Se an dado de color encarnado fino charolado 12 macollas³³⁹⁹ de hoja de lata por dentro y fuera...*³⁴⁰⁰

*...Se an (sic) dado de color encarnado fino charolado un pie de una papelera...*³⁴⁰¹

³³⁹⁵ *Ibíd*em nota anterior.

³³⁹⁶ *Diario de Madrid*, 18 de Diciembre de 1820.

³³⁹⁷ Vega, J., (2005), p. 204.

³³⁹⁸ AGP. AG.. Leg. 5262. Exp. 4.

³³⁹⁹ Conjunto de vástagos, flores o espigas que nacen de un mismo pie. *Diccionario de la Lengua Española*. (2010). Edición 22. <http://lema.rae.es/drae/?val=macolla> (consulta de Marzo de 2010)

³⁴⁰⁰ AGP. AG. Leg. 5262. Exp. 4.

La expresión *dado de color encarnado fino charolado* de las dos citas anteriormente expuestas parece referirse efectivamente a un procedimiento de lacado.

En un apunte del 1 de Diciembre de 1814 destinado al jefe de alumbrado de faroles del Palacio Real de Madrid, este artesano se presenta a sí mismo como *dorador* y expone lo siguiente:

*...Para el dho Farol se ha charolado y Dorado un mechero...*³⁴⁰²

El 20 de Febrero de 1823, Del Peral, en calidad de *dorador* de la Casa Real, informa del proceso de lacado que ha llevado a cabo en un biombo para El Palacio Real de Madrid:

*...Se ha dorado una Pantalla nueva grande toda tallada y de muchísima obra y trabajo que por ambas caras lleba la misma obra, que además del dorado se ha pintado de diferentes tintas imitandola â China que tiene las dos Bichas ô Sirenas y las seis garras que la sostienen, imitadas â Bronce antiguo, que es para el Q^{to} del Rey...*³⁴⁰³

Duque, Miguel

Duque era un conocido ebanista que trabajaba asiduamente para la Real Casa. El motivo por el que le incluimos en este listado de artífices se debe a una cuenta que presenta el 31 de Diciembre de 1859 por la reparación de una caja de laca:

*...composición de una caja neceser maqueado (sic)...*³⁴⁰⁴

Dicho trabajo se hace por encargo de don Atanasio Oñate, inspector general de gastos y oficios de la Real Casa. Duque firma esta anotación como *maestro ebanista*

Desconocemos cuál fue exactamente la intervención de Duque en la caja mencionada. Pudo haberse ocupado de barnizarla exclusivamente, ya que en el siglo XIX era frecuente que el trabajo de los ebanistas se extendiera a esta suerte de tareas, además esta cita se inscribe en un documento en el que se reseñan otras operaciones de barnizado. Pero también pudo haberle encargado la restauración de la laca a un lacador profesional.

Fernández, Luis

Este artesano era yerno de Jerónimo Álvaro y el 15 de Mayo de 1820, en calidad de *maestro dorador y charolista* de Palacio, escribe una carta en la que solicita ocupar la plaza de *maestro charolista* de la Real Caballeriza que su padre político dejó tras su fallecimiento³⁴⁰⁵. El caballerizo mayor le deniega esta plaza y se la otorga a Julián

³⁴⁰¹ *Ibidem* nota anterior.

³⁴⁰² *Ibidem* nota anterior.

³⁴⁰³ AGP. AG. Leg 5262. Exp. 4.

³⁴⁰⁴ AGP. AG. Leg. 5232.

³⁴⁰⁵ AGP. PER. Caja. 387. Exp. 16.

Gállego con quien estaba Álvaro mancomunado desde 1814³⁴⁰⁶. En esta misiva a Fernández se le denomina con distintos calificativos: *maestro charolista*, *charolista*, *dorador y pintor*, *maestro dorador y charolista* y por último *dorador*.

Gállego, Julián (padre)

El 19 de Agosto de 1814 a este artesano se le mancomuna con su consuegro Jerónimo Álvaro y es nombrado por el caballerizo mayor *dorador y charolista de la Real Caballeriza*:

*...A Julian Gallego, Artífice Dorador y charolista en esta corte, le concede el Caballerizo mayor en 19 de Agosto de 1814, la mancomunidad de Dorador y charolista de la R^l Caball.^{za} con su consuegro D. Gerónimo Alvaro...*³⁴⁰⁷

El 2 de Junio de 1820, el marqués de Bélgica, caballerizo mayor de la Real Caballeriza concede a Julián Gállego el puesto vacante de Jerónimo Álvaro, tras su reciente muerte³⁴⁰⁸. Como se ha visto, también pretendían acceder a dicho puesto la viuda de Jerónimo Álvaro, Rosa Catalán y su hijo político Luis Fernández³⁴⁰⁹. Ese mismo día se le concede una pensión de viudedad a Rosa Catalán:

*...Habiendo fallecido Gerónimo de Alvaro Pintor Charolista de la Real Caballeriza en mancomunidad con D. Julian Gallego, he resuelto quede este solo para servir la indicada plaza por las ventajas que de ello resultan a los SV. Intereses; y conciliando al mismo tiempo los de la viuda del citado Alvaro D. Rosa Catalan he accedido a lo propuesto que ha hecho Gallego de suministrarla cinco Reales de Vellón diarios mientras subsista en estado de viudedad y en el disfrute de su plaza asegurando este concierto por medio de la adjunta escritura...*³⁴¹⁰

Como podremos comprobar, Gállego practicaba diversos oficios. Era dorador, lacador y también realizaba labores de pintura decorativa. Trabajaba, tanto en el contexto de los carruajes, como en el de la decoración de interiores. Exponemos a continuación algunas noticias relacionadas con su actividad como lacador.

El 31 de Diciembre de 1822 este artífice emite un recibo *por el dorado y color en los coches de S.M.* Entre los servicios que presta destacamos el relacado de la caja y del juego de este carruaje:

...En el Coche de persona de S.M, que sirbe por las mañanas, la Caja, se rebajaron los tableros, se dieron de medio abajo de verde, de medio ariba (sic), se cargaron de

³⁴⁰⁶ AGP. PER. Caja. 387. Exp. 16.. Véase Jiménez Priego, T., (1978), p. 311.

³⁴⁰⁷ AGP. PER. Caja 387. Exp. 17. Véase Jiménez Priego, T., (1978), pp. 308, 312.

³⁴⁰⁸ Según Jiménez Priego, Jerónimo Álvaro muere el 7 de Mayo de 1820. Jiménez Priego, T., (1978), p. 309.

³⁴⁰⁹ AGP. PER. Caja 387. Exp. 16. Cfr. Jiménez Priego, T., (1978), p. 312.

³⁴¹⁰ AGP. PER. Caja 387. Exp. 17.

*barniz, se pulimentaron y bañaron...el Juego se dio de Verde con barniz, tres manos...*³⁴¹¹

El mismo día, Gállego presenta una cuenta por la reparación llevada a cabo en un carruaje romano cuyo color rojo se define como *de lacre*:

*...Cuenta de la obra que yo Dⁿ Julian Gallego. Artifice dorador charolista de las R^{es} Cav^{as} tengo echa de dorado y color en el Coche de Lacre que bino de Roma de S.M...*³⁴¹²

Del contenido de esta cita destacamos la operación de relacado de la caja del carruaje citado:

*...En dicho coche en la Caja, se pulimentaron los tableros, se cargaron de barniz, se bolvieron a pulimentar y bañar...*³⁴¹³

El 18 de Marzo de 1823, el conde de Altamiraz recoge en una misiva la petición de Gállego de que su hijo fuera a trabajar a Sevilla al servicio de la corte:

*...conformandome con lo informado por V. sobre la solicitud de Julian Gallego, maestro dorador y charolista de la real caballeriza he venido en habilitar a su hijo Don Julian Gallego para que pueda ir al proximo viaje de Sevilla desempeñando lo que ocurra en el citado oficio con el goze de los cumplimientos que disfrutan los demás oficios de manos de este departamento...*³⁴¹⁴

El 11 de Julio de 1830, el marqués de Bélgica informa de la carta de Gállego en la que solicita se le mancomune a su hijo Julián con él:

*...En vista de la instancia de Julian Gallego, Mtro pintor charolista de la Real casa en que haciendo presente con un hijo de 29 años de edad llamado Julian, profesional del mismo Arte, el que desde pequeño ha trabajado al lado de su padre en toda clase de obras que han ocurrido en este Departamento solicitando por tanto se le mancomune con el en dho oficio...*³⁴¹⁵

Gállego, Julián (Hijo)

Trabaja desde muy joven al lado de su padre de nombre homónimo³⁴¹⁶. Al igual que él llega a ser profesor de dorado y charolista. Se desposa con una hija de Jerónimo

³⁴¹¹ AGP. AG. Reales Caballerizas. Leg. 6030.

³⁴¹² *Ibidem* nota anterior.

³⁴¹³ *Ibidem* nota anterior.

³⁴¹⁴ AGP. PER. Caja 387. Exp. 17. Jiménez Priego, T., (1978), p 312. Fernando VII traslada la corte a Sevilla después de que el ejército de los *Cien mil hijos de San Luis* invadiera la península en Abril de 1823.

³⁴¹⁵ AGP. PER. Caja 387. Exp. 17. La petición le es concedida el mismo día [AGP. Personal. Caja 387. Exp 17]. Jiménez Priego, T., (1978), pp. 312, 313.

³⁴¹⁶ AGP. PER. Caja 387. Exp 17.

Álvaro³⁴¹⁷. El 18 de Marzo de 1823, a petición de su progenitor, acude a trabajar a Sevilla³⁴¹⁸.

El 11 de Julio de 1830 se le mancomuna con su padre en el oficio de *maestro pintor charolista* de la Real Caballeriza³⁴¹⁹.

González, Joaquín

Las noticias sobre este artífice se han obtenido a través de los escritos de su hija Candida Joaquina González. Transcribimos a continuación dicha información:

El 28 de Octubre de 1818 Cándida González solicita se le asigne una pensión de orfandad tras la muerte de su padre al que define como *pintor de cámara y dorador*³⁴²⁰. Más abajo, dentro del mismo texto, Andrés del Peral certifica dicha petición³⁴²¹. El 16 de Febrero de 1820 vuelve a requerir ayuda económica por ser hija de Joaquín González, a quien denomina *pintor y charolista* de los R^{ls} Sitios³⁴²². El 17 de Junio de 1822 reitera la demanda de una pensión económica vitalicia y califica a su padre como *pintor, dorador y charolista* de los R^{ls}. Sitios³⁴²³.

González, Julián

Desarrolló su actividad profesional en Madrid entre 1825 y 1850. Fue maestro de coches y estuvo empleado en el taller de Fernando Rodríguez. Obra suya es la "berlina real" que se conserva en la actualidad en Patrimonio Nacional. Fue construida hacia 1832 y se encuentra lacada en negro con aplicaciones de metal dorado de estilo Imperio³⁴²⁴.

Guzmán, Tomás

La única noticia que tenemos de este profesional nos la proporciona Jiménez Priego. Parece ser que en 1823 ejecuta, junto a Manuel Carrafa, *las obras de pintura de coches que ocurriere en el viaje a Sevilla*³⁴²⁵.

Lamarca, Tomás

Desde la segunda mitad del siglo XIX y los primeros años del siglo XX, este maestro de coches llegó a ser uno de los más valorados en la corte³⁴²⁶. Su taller de la calle Barquillo

³⁴¹⁷ Jiménez Priego, T., (1978), p. 313.

³⁴¹⁸ AGP. PER. Caja 387. Exp. 17. Jiménez Priego, T., (1978), p. 313.

³⁴¹⁹ AGP. PER. Caja 387. Exp. 17.

³⁴²⁰ AGP. PER. Caja. 456. Exp. 22.

³⁴²¹ *Ibidem* nota anterior.

³⁴²² *Ibidem* nota anterior.

³⁴²³ *Ibidem* nota anterior.

³⁴²⁴ Galán Domingo, E., (2001), p. 239. N° Inv PN: 10008011.

³⁴²⁵ Jiménez Priego, T., (1978), p. 314.

³⁴²⁶ Galán Domingo, E., (2005), p. 264.

de Madrid ³⁴²⁷ se trasladó en 1903 a un edificio modernista que aún se puede contemplar en la de Fernando VI.

Se han localizado un gran número de noticias relacionadas con la elaboración y reparación de carruajes por parte de este artesano, de las cuales hemos seleccionado las que resultan de interés para nuestro estudio. Cabe señalar que en ellas no se alude al bicromatismo de las cajas tan frecuente en los apuntes de Álvaro y Gállego. Véamos algunos ejemplos de intervención:

El 30 de Noviembre de 1859, este artífice emite una factura por los trabajos desarrollados, en su taller particular, en la carretela número 66 de las Reales Caballerizas. Entre ellos destaca el proceso de relacado de la caja de azul y del juego de bermellón con corlas de color carmín:

*...Se ha rebajado del color viejo la caja y juego, se han pintado de nuevo la caja de azul y el juego de bermellón fino con baño de carmin...se ha barnizado de fino la carretela en general con barniz ingles...*³⁴²⁸

Del 24 de Mayo de 1860 es una relación en la que se reflejan una serie de intervenciones, similares a las anteriormente expuestas, llevadas a cabo por Lamarca en el coche número 20 de la *Real Servidumbre* de la reina:

*... Se ha rebajado todo el color viejo del juego, se ha pintado de nuevo de bermellón fino con baño de carmín... se ha pulimentado la caja, se ha recorrido de color... se ha barnizado de fino todo el coche en general con barniz inglés de primera clase...*³⁴²⁹

El 25 de Mayo de 1860, este artesano presenta una cuenta por relacar un coche de cámara número 46 de las Reales Caballerizas:

*...Se ha pulimentado toda la Berlina en general...se ha recorrido de color fajas y filetes caja y juego, y se ha barnizado de fino con barniz ingles de primera clase todo el carruaje en general por completo...se ha charolado con barniz elástico toda la capota de la trasera y asimismo todos los demas cueros del carruaje...*³⁴³⁰

De esta cita nos interesa destacar el empleo de la palabra *charolado* como sinónimo de barnizado de pieles. De hecho, las capotas de los carruajes no se solían lacar, sino que tan solo venían barnizadas o enceradas con el fin de que la piel no perdiera flexibilidad y se pudiera plegar, de ahí también la alusión al barniz elástico. Sin embargo, más adelante exponemos una cita referida a una capota de cuero charolado.

³⁴²⁷ Galán Domingo, E., (2005), p. 263.

³⁴²⁸ AGP. AG. Leg. 5245. Exp. 3-8. Recordemos que este nombre servía para denominar un excelente barniz que se producía en Inglaterra, muy utilizado en España por los maestros de coches que, a veces era sustituido aquí por el aceite de linaza, con el fin de abaratar costes. (Información oral aportada por Lucio Marie. Mayo de 2006).

³⁴²⁹ AGP. AG. Leg. 5245. Exp. 3-8.

³⁴³⁰ *Ibidem* nota anterior.

El 30 de Junio de 1860 el taller de coches Lamarca redacta una factura por los trabajos ejecutados en el coche de cámara número 44 de las Reales Caballerizas. Entre ellos destacamos el relacado de la caja de azul y del juego de bermellón con corlas color carmín y fileteado azul y dorado:

...Se ha rebajado todo el color viejo del coche, se ha pintado de nuevo la caja de azul fino el juego de bermellón idem, con baño de carmin³⁴³¹, faja doble de color de oro fileteado de azul, y barnizado de fino con barniz ingles de primera clase³⁴³²...

En una cuenta del 30 de Septiembre de 1860 se detallan las labores ejecutadas en la carretela nº 37 de las Reales Caballerizas:

...se ha rebajado todo el color viejo de la carretela, caja, juego... se ha pintado de nuevo de azul fino la caja, de bermellón fino el juego...barnizandolo de fino toda ella con barniz ingles de primera clase...³⁴³³

Continuando por orden cronológico, según Turmo el "coche de concha" de Gautier fue reparado por Lamarca en 1875 y 1877 respectivamente³⁴³⁴. A ello nos hemos referido precedentemente.

El 4 de Febrero de 1887 Tomás Lamarca presenta una factura por la intervención en el coche familiar nº 50:

...Pulimentar el carruaje dar unas manos de color al juego y barnizarle en gral...³⁴³⁵

Del 27 de Julio de 1887 es un recibo relativo a la reparación de otro vehículo de las Reales Caballerizas por parte de Lamarca, en concreto el Landó nº 30:

...Forrar de charol las aletas...Rebajar el color viejo de caja y juego pintarle de nuevo fajearle y barnizarle en gral...³⁴³⁶

El 7 de Diciembre de 1887 este taller presenta una cuenta por la intervención en la berlina nº 20 de la misma institución:

...pulimentar recorrer y barnizar caja y juego...³⁴³⁷

³⁴³¹ Véase cap. IV de esta tesis.

³⁴³² AGP. AG. Leg 5245. Exp. 3-8. Nótese como aquí aparece aquí de nuevo la mención al *barniz inglés*.

³⁴³³ *Ibidem* nota anterior.

³⁴³⁴ Turmo, I., (1969), pp. 39, 39. Véase cap. IV de esta tesis.

³⁴³⁵ AGP. AG. Leg. 1048.

³⁴³⁶ *Ibidem* nota anterior.

³⁴³⁷ *Ibidem* nota anterior.

La fábrica Lamarca se mantiene abierta hasta bien entrado el siglo XX, por lo que encontramos otras muchas facturas de esta centuria. La que transcribimos a continuación fue emitida el 10 de Octubre de 1911:

*...Poner nuevo el charol del salpicadero, aletas, faldilla, galería y botarines. Poner nuevos los cueros charolados de las capotas con sus molduras...Pulimentar todo el carruaje, recorrerle y barnizarle en gral...*³⁴³⁸

López, Zacarías

Este maestro de coches trabajaba a finales del siglo XIX para la Casa Real. Era heredero directo del taller de Recoletos, situado en la calle Martínez Campos³⁴³⁹. Hemos localizado una serie de facturas suyas en cuyo membrete figura la calle Alfonso X o bien el Paseo del Obelisco, como domicilios sociales de su fábrica de coches.

Todos los apuntes que exponemos a continuación se refieren a trabajos llevados a cabo en esta fábrica para las Reales Caballerizas. Así, el 8 de Julio de 1886 Zacarías López, en calidad de *fabricante de carruajes de S. M.*, enumera una serie de labores realizadas en el coche nº 99. Destacamos la siguiente anotación:

*...Recorrer la vestidura y los charoles...Pintar lo compuesto y pulimentar y barnizar el carruaje...*³⁴⁴⁰

El 11 de Octubre de 1886, presenta una cuenta por la reparación de otro vehículo: el número 102. Entre los trabajos ejecutados en él destacamos:

*...Vestir de charol la dos aletas de caja...Charolar el salpicadero... Barnizar el chagrin...Pulimentar fuerte, recorrer y barnizar todo el carruaje...*³⁴⁴¹

Del 23 de Diciembre de 1886 es una factura relativa a la intervención en la berlina nº 120:

*...poner de charol las entradas del pescante*³⁴⁴²*...Pintar el juego, la caja pulimentarla, darla baños y barnizar todo el carruaje en general...*³⁴⁴³

Del 31 de Enero de 1887, es una anotación referente a la intervención en el coche nº120:

*...Poner de charol las entradas del pescante... Pintar el juego de la caja y pulimentarla, darla baños y barnizar todo el carruaje en general...*³⁴⁴⁴

³⁴³⁸ *Ibídem* nota anterior.

³⁴³⁹ Galán Domingo, E., (2005), p. 263.

³⁴⁴⁰ AGP. AG. Leg. 1048.

³⁴⁴¹ *Ibídem* nota anterior.

³⁴⁴² Asiento exterior destinado al cochero.

³⁴⁴³ AGP. AG. Leg. 1048.

El 20 de Agosto de 1887, Zacarías López se ocupa de la reparación del Landó nº 32 de las Reales Caballerizas. Entre los trabajos realizados transcribimos los siguientes:

*...pulimentar el juego fuerte, darle dos manos de color, fajearle, en la caja pulimentarla, darla dos manos de azul, volver a pulimentarla y bañar todo el carruaje en general...limpiar los cueros y charoles...*³⁴⁴⁵

La palabra *charoles* de la cita antedicha alude a la piel lacada del carruaje.

Del 19 de Junio de 1888, es una factura presentada por la reparación de la carretela nº 40.

*...limpiar charoles piel de vaca: ...pulimentar la caja darla unos baños de azul y barnizar todo el carruaje en general...*³⁴⁴⁶

Nótese como en las operaciones citadas no se alude al bicromatismo de las cajas que encontrabamos en los apuntes de la primera mitad del siglo.

Llogret, Ramón

El 30 de Junio de 1833 este artesano presenta una cuenta, en calidad de dorador a mate de la Real Casa, por la realización de una serie de trabajos para El Palacio Real de Madrid:

*...En la Sumillería se han dado de encarnado con barniz dos papeleras de escritorios...*³⁴⁴⁷

Llogret era un dorador de la corte que habitualmente desempeñaba labores de pintura ordinaria y barnizado. Por ello esta cita podría aludir, tanto al lacado de las papeleras, como a la aplicación de pintura y sucesivo barnizado de las mismas. En cuanto a la frase *papeleras de escritorios*, ésta quizá se refiriera a un prototipo de escritorio mexicano que consta de tres cuerpos y al que nos hemos referido en páginas precedentes. Pero también podría hacer relación al recado de escribir de los escritorios o de los burós.

Moratilla, Manuel

El 20 de Enero de 1860 este artesano, en calidad de maestro guarnecedor de coches de la corte, presenta una cuenta por las labores realizadas en un vehículo al que denomina furgón nº 50:

*...Por pulimentar la caja y el juego recorrer de Color de guinda y negro la caja, el juego recorrerle de encarnado...barnizarlo todo en Gral...*³⁴⁴⁸

³⁴⁴⁴ *Ibidem* nota anterior.

³⁴⁴⁵ *Ibidem* nota anterior.

³⁴⁴⁶ *Ibidem* nota anterior.

³⁴⁴⁷ AGP. AG. Leg. 5278.

³⁴⁴⁸ AGP. AG. Leg. 5245. Exp. 3-8.

Del contenido de esta cita se puede extraer la siguiente conclusión: se rebajó y repasó la laca, tanto la de la caja como del juego del carruaje, es decir ésta no se eliminó por completo como en otros casos.

Ortega, Silverio

Silverio Ortega (1765-1846) nació en Madrid y aprendió el oficio de luthier con su tío Vicente Asensio.

Solo hemos localizado un documento de este artífice relacionado con labores de lacado. Según la historiadora Kenyon de Pascual, Ortega era también constructor de violines y discípulo de otro *luthier*, tío suyo, denominado Vicente Asensio³⁴⁴⁹. Trabajó para la corona desde 1782 hasta su muerte en 1846.

El 5 de Abril de 1809 Silverio Ortega presenta una cuenta por haber *retocado todo el charol* de un arpa del rey José I³⁴⁵⁰.

La expresión *retocado todo el charol* podría referirse, tanto a la intervención en una superficie lacada, como a la regeneración de un barniz. En el primer caso este *luthier* pudo haber encargado el trabajo a un lacador profesional

Ramos del Manzano, Santos

El 8 de Enero de 1768 este artesano, en calidad de entallador, presentó una cuenta por la "restauración" y traslado de un oratorio *de charol* del Palacio del Buen Retiro al del Pardo por orden del mayordomo mayor y bajo la dirección de Francisco Sabatini³⁴⁵¹. Sin embargo, en dicho recibo no se especifica en que consistía la intervención en el oratorio.

El 31 de Diciembre de 1819, este profesional entrega una factura por haber reparado, entre otras cosas, los banquillos de mano de dos berlinas de la servidumbre del rey:

*...se an dado de color con las molduras doradas y una mano de barniz, los dos banquillos de mano de las Berlinas de Gala y Campo de la Serv^{re} de Persona de S.M...*³⁴⁵²

El 30 de Septiembre de 1819, Ramos del Manzano, como artífice dorador de la Real Casa, presenta una cuenta *del dado de color y dorado en los coches de S.M:*

*... En el coche de verde oliva de persona de S.M destinado para la conducción de la Reyna se dio de encarnado la delantera...*³⁴⁵³

³⁴⁴⁹ Kenyon de Pascual, B., (1985), p. 12.

³⁴⁵⁰ AGP. Reinados. José I. Caja 79.

³⁴⁵¹ AGP. Reinados. Carlos III. Leg. 35. Exp. 1.

³⁴⁵² AGP. AG. Reales Caballerizas. Leg. 6020.

³⁴⁵³ *Ibidem* nota anterior.

Rodríguez, Fernando

En el Archivo General de Palacio existen numerosas noticias de este profesional, algunas de las cuales, referidas a tareas de lacado, serán transcritas aquí. Aparece nombrado en varios textos como *maestro de coches y de herrero y cerrajero*. Por los documentos localizados, sabemos que dirigía trabajos destinados a la ejecución y reparación de carruajes en los que participaban artífices de diferentes oficios, incluidos los lacadores. Todos ellos aparecen nombrados como *charolistas, doradores-charolistas, etc.*

Formado en los talleres de Antonio Durán, Rodríguez llega a ser el segundo responsable de su fábrica de Lavapies o Avapies³⁴⁵⁴. A partir de 1804, tras la muerte de este último, le sustituye en la plaza de maestro de coches de la Casa Real y hereda sus talleres³⁴⁵⁵ como director de las Reales Caballerizas del Palacio Real.

El 31 de Enero de 1815 Rodríguez, en calidad de *maestro de coches de su majestad y de herrero y cerrajero* de las Reales Caballerizas, indica las operaciones llevadas a cabo en la restauración del denominado "coche amarillo de la servidumbre":

*...se descolgó la Caxa para componerla y charolarla y bolver a colgar ...*³⁴⁵⁶

Del 15 de Octubre de 1819 es un apunte en el que Rodríguez figura junto a su hijo Juan José Rodríguez por haber "restaurado" el *coche azul de pasear*, un trabajo que ambos ejecutaron junto a otros *maestros doradores y charolistas*. En dicho documento aparece el importe que se les debe satisfacer a cada uno de ellos por los servicios prestados³⁴⁵⁷.

El 4 de Noviembre de 1819 Rodríguez emite una nueva factura en la que él y su hijo figuran como *maestros de coches de la servidumbre de su majestad* por la obra ejecutada, en unión a otros profesionales, en el mismo vehículo del apunte anterior. Esto es; en el *coche azul destinado a pasear los caballos*. En ella aparece el importe pagado a los maestros doradores y a los charolistas³⁴⁵⁸.

Según Cavestany³⁴⁵⁹, este artífice también se especializó en la ejecución de sillas de manos. Veamos la descripción, que hace este autor de una de las diseñadas por él en 1819 de laca de fondo dorado que figuró en la Exposición del Antiguo Madrid de 1927:

...Silla rica de gala, de madera preparada para talla y adornada de esculturas como el diseño, con sus dos varas también talladas, vestida de tisú glacé o raso blanco, está bordada de seda con sus cortinajes y pabellón también de raso con el mismo bordado;

³⁴⁵⁴ Galán Domingo, E., (2005), p. 262. Cfr. López Castán, A., (1986), p.110. Esta fábrica sufrió un incendio en 1800 y fue reconstruida a expensas de la Hacienda Real.

³⁴⁵⁵ Galán Domingo, E., (2005), p. 262.

³⁴⁵⁶ AGP. AG. Leg. 6008.

³⁴⁵⁷ AGP. AG. Reales Caballerizas. Leg. 6020.

³⁴⁵⁸ *Ibidem* nota anterior.

³⁴⁵⁹ Cavestany, J., (1927), p. 56.

*su cordonería correspondiente de plata, oro y piedras, con adorno de lentejuelas de varias clase ...dorada a bruñido, pulimentada y charolada...*³⁴⁶⁰

Del 2 de Diciembre de 1822 es una anotación en la que el nombre de este artífice aparece junto al de doña Juana Normalie, ambos en calidad de *maestros de coches de la servidumbre de sus majestades* y vinculados a una serie de labores efectuadas en un coche determinado de color rojizo:

*...por Boleta de 25 de nov^{re} ultimo Para el Coche de Lacre que vino de Roma...*³⁴⁶¹

Más abajo, dentro del mismo texto, se especifica el trabajo del *dorador charolista* en este vehículo:

*...Pulimentar la caxa y bañarla y cargarle su barniz...*³⁴⁶²

Según Jiménez Priego, el 16 de marzo de 1824 Rodríguez repara el *coche color verde de la servidumbre* y el 27 de Diciembre de 1826 solicita una cuantía económica con que comprar materiales y jornales para dos vehículos: un landó y otro denominado de lacre³⁴⁶³, probablemente el romano de las dos citas anteriores.

Eduardo Galán afirma que en 1829 a este maestro de coches se le encargó la ejecución de dos carruajes de gala para el enlace de Fernando VII con la que sería su cuarta esposa, María Cristina de Borbón³⁴⁶⁴.

Rodríguez, Juan José

Es hijo de Fernando Rodríguez. Según Teresa Jiménez Priego, el 28 de Agosto de 1815, es nombrado *maestro de coches de Persona y herrero y cerrajero de la Real Caballeriza* en mancomunidad con su padre³⁴⁶⁵. Ejecuta una serie de trabajos con él, algunos de los cuales han sido mencionados más arriba.

Sánchez González, Antonio

Jiménez Priego, al aludir a la biografía y trayectoria profesional de este artífice, apunta que el 29 de Octubre de 1813, le es concedida la plaza de *maestro charolista* de la Real Caballeriza a la muerte de José Petit. Esta autora señala que Antonio Sánchez también era restaurador de pintura³⁴⁶⁶.

³⁴⁶⁰ Cavestany, J., (1927), p. 56. Jiménez Priego, T., (1978), pp. 315 -316. López Castán, A., (1986), p. 110.

³⁴⁶¹ AGP. AG. Reales Caballerizas. Caja 6030. Véase cap. III de esta tesis.

³⁴⁶² AGP. AG. Reales Caballerizas. Caja 6030.

³⁴⁶³ Jiménez Priego, T., (1978), p. 316.

³⁴⁶⁴ Galán Domingo, E., (2005), p. 246.

³⁴⁶⁵ Jiménez Priego, T., (1978), p. 318.

³⁴⁶⁶ Jiménez Priego, T., (1978), pp. 31 ,32.

Tocón, José

En un documento del 31 de mayo de 1837 este artífice emite una factura correspondiente al relacado de un carruaje de la Real Caballeriza:

*...Cuenta documentada que yo José Tocon, Maestro de Pintor y charolista en esta Corte presento de la obra que he ejecutado en un carruaje de la Real Caballeriza... Por apomazar caja y juego recorrerlo de color fajas y filetes y barnizarlo en general con sus dos juegos de ruedas...*³⁴⁶⁷

El día 27 de Octubre de 1837, el marqués de Valverde ordena se abone el pago solicitado a Tocón al que califica como *Pintor de Coches*³⁴⁶⁸.

³⁴⁶⁷ AGP. AG. Leg. 5245. Exp. 3-8.

³⁴⁶⁸ *Ibidem* nota anterior.

APÉNDICE III. REVESTIMIENTOS DE LACA

APÉNDICE III. REVESTIMIENTOS DE LACA

La práctica de revestir las paredes con lacas importadas, de moda en todas las cortes europeas desde el siglo XVII y considerada de buen gusto, fue frecuente en nuestro país³⁴⁶⁹. Para ello se empleaban, con asiduidad, tablas extraídas de biombos o de otro tipo de objetos que se despiezaban a tal efecto, aunque también se recurría a piezas sueltas que se importaban de este modo para dichos usos. Pero estas lacas también servían para recubrir otros elementos arquitectónicos como puertas o ventanas, como en el ejemplo del siglo XVIII que sigue:

*...Dos Guarniciones de talla Charol y Dorado para las puertas del Gabinete...*³⁴⁷⁰

En otras ocasiones, eran los ebanistas quienes recurrían a estas lacas para revestir los muebles ejecutados por ellos, aunque contamos con escasos testimonios españoles de esta costumbre europea, que como hemos visto surgió también a finales del siglo XVII.

Y cabe señalar que estas decoraciones, independientemente de los elementos soporte los que se aplicaran, solían completarse con piezas de laca autóctona.

Dado el interés del argumento, hemos considerado oportuno dedicarle un espacio específico dentro de esta tesis aportando una serie de ejemplos sobre este tipo de prácticas.

1. GABINETES DE LACA

1.1 Dos proyectos para el Alcázar de Madrid: *La pieza de furias* y su antecámara (1715-1721); la habitación del infante don Carlos (Marzo de 1727)

Las primeras noticias con que contamos acerca de la aplicación de este tipo de decoración mural en España se remontan a los primeros años del siglo XVIII y tienen que ver con la creación de dos conjuntos decorativos en el Alcázar de Madrid: la *pieza de furias* y la antecámara que la precedía y que daba paso al *gabinete de la reina*. Esta iniciativa se llevó a cabo con el fin de exhibir allí, entre otras cosas, las denominadas alhajas del Delfín heredadas por Felipe V de su padre Luis I de Francia, fallecido en 1711³⁴⁷¹.

³⁴⁶⁹ Véase García Fernández, M. S., (2000), p. 11. También Lavalle Cobo, T., (2003), p. 211 y Castellanos, C., (1992), pp. 49, 50.

³⁴⁷⁰ AHPM. Prot. 14916. Fol. 143 vº. (Inventario de bienes de doña María Teresa de los Ríos Zapata y Córdoba, duquesa del Infantado y Pastrana. Año 1737).

³⁴⁷¹ Bottineau, Y., (1986), p. 448. García Saíz, M. C., (1999), p. 4.
<http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/coleccion-del-tesoro-del-delfin/>
(consulta del 8 de Julio de 2011).

Así, el arquitecto francés René Carlier, encargado desde el 15 de Julio de 1715³⁴⁷² de dicha decoración, pide por escrito a Felipe V, a través de distintos emisarios y en varias misivas enviadas en el año 1716, fondos económicos para la misma. El artista se refiere en estas cartas explícitamente al uso de *biombos de la china* heredados del Delfín de Francia. Insiste en la necesidad de contar con ellos, ya que se encontraban en manos del aposentador real y jefe de la furriera don Luis de Valdés, quien solamente podía entregarlos bajo explícita orden del monarca. Asimismo solicita una habitación para poder serrar y manipular, tanto estos elementos como otros destinados a ocupar un lugar en una de las dos estancias mencionadas ³⁴⁷³ :

...El architecto Carlier, puesto a los pies de S. M...tiene menester de los charoles de la china propuestos que dⁿ Luis de Valdes tiene guardados y no puede entregarles sin una orden particular de V. M, y es también necesario, que se le de un Cuarto para serrar todas las Cosas Con llave particular para que pueda ir alla quando quisiere y fuere menester... ³⁴⁷⁴

De la carta de Julio de 1716 que transcribimos a continuación destaca la preocupación de Carlier por tener que sacrificar los paneles de laca y su insistencia en recordar a Felipe V y a Isabel de Farnesio que en el caso de que no les agradara la idea de revestir las pilastras de la *pieza de las furias* con dichos elementos, aún se estaba a tiempo de buscar otras soluciones, puesto que éstos todavía no se habían cortado ³⁴⁷⁵:

...Quant au Choix qui á été fait des Paravents de la Chine pour rémplir tous les fonds des Pilastrs, qui est ce qui á donné lieu d'executer le dis ouvrage, il est encore tẽmp de se determiner si l'on veut suivre ce projet ne les ayant point encore coupés... ³⁴⁷⁶

La traducción española de esta epístola aparece en un documento del mismo año, sin fecha concreta:

...M. Carlier dice...que si no agradare la elección hecha de los Biombos de la china para llenar el fondo de las Pilastras, no estando aun cortados, ay tiempo para poner en su lugar espejos pequeños, con adornos de escultura, y otras alhajas... ³⁴⁷⁷

³⁴⁷² Carlier llegó a España en 1711 para sustituir en el cargo de maestro mayor a Teodoro de Ardemáns y según Lavallo Cobo, fue el introductor, por deseo de la reina, del gusto por las chinerías. Lavallo Cobo, T., (2003), p. 211.

³⁴⁷³ Bottineau, Y., (1986), pp. 448, 449, p. 487, notas 5 y 6.

³⁴⁷⁴ AHN. E. Leg. 2669. Exp. 165-167. Año 1716.

³⁴⁷⁵ Este espíritu conservador está en línea con la advertencia de Carlier al rey, en una de sus cartas, de que los cuadros de la colección real que se acoplarían a las paredes de la *pieza de furias* no serían cortados. Véase García Saíz, M. C., (1999), p. 4.

³⁴⁷⁶ AHN. E. Leg. 2669. Exp. 138- 143. Como dice Bottineau, no es seguro que esta carta fuera redactada por Carlier, ya que el arquitecto es designado en tercera persona. Bottineau, Y., (1986), p. 487, nota 5. García Fernández, M. S., (2003), p. 377.

³⁴⁷⁷ AHN. E. 2669. Año 1716.

El 5 de Octubre de 1716 el marqués de Grimaldo ordena, desde el Buen Retiro, se le proporcionen a Carlier las lacas mencionadas, junto a una serie de espejos, para las tareas señaladas³⁴⁷⁸:

*...Necesitando el Architecto Carlier de algunas lunas de cristales enteras...y también de los charoles, que V.S tiene guardados, para componer la Pieza de las Furias en el Palacio grande me manda el rey diga a V.S. le entregue lo que de estos generos pidiese y hubiere, dando primero el recibo en la forma que se acostumbra...*³⁴⁷⁹

En una nota del 4 de Agosto de 1721, escrita al margen de esta misiva, se afirma que las tablas de laca habían sido entregadas a Carlier por parte de Luis Valdés y que ya se encontraban colocadas en *la pieza de furias* y en la entrada de paso al *gabinete de la reina* del Alcázar³⁴⁸⁰:

*...Se vajaron del cargo estas tablas de charol a dn Luis de Valdes por entregadas en virttd desta horden â Mr Carlier y estan puestas como se ha reconocido en la pieza de furias y entrada de paso a la del Gabinete de la Reyna...*³⁴⁸¹

Algunos autores apuntan que, en la intervención llevada a cabo por Carlier, estas lacas se insertaron en sendas pilastras que recorrían los muros de las habitaciones, entre espejos³⁴⁸². Otros sin embargo señalan que al final el arquitecto desistió de ello debido, entre otras razones, a su preocupación por deteriorarlas ya que, al tener que acoplarlas a las paredes, ello sería inevitable³⁴⁸³. Sin embargo dicho argumento es erróneo y denota que estos historiadores desconocían el documento anteriormente transcrito.

En nuestra opinión es probable que entre las piezas del Alcázar de Madrid que le fueron entregadas a Cartier se encontraran una serie de enconchados mexicanos que en su día pertenecieron a Carlos II. A continuación exponemos los motivos que podrían avalar nuestra tesis.

En un cargo de las alhajas de la furrierra del palacio mencionado que le fueron entregadas al aposentador don Luis de Valdés el 4 de Octubre de 1706, se reseñan dos biombos y en una interpolación al margen, sin fecha, se indica, que éstos habían sido entregados a Carlier:

³⁴⁷⁸ García Fernández, M. S., (2003), p. 338. García Fernández, M. S., (2002), p. 384, nota 18. Bottineau, Y., (1986), p. 487, nota 16.

³⁴⁷⁹ AGP. AG. Leg. 712.

³⁴⁸⁰ García Fernández, M. S., (2003), p. 338.

³⁴⁸¹ AGP. AG. Leg. 712.

³⁴⁸² Lavalle Cobo, T., (2003), p. 211. García Fernández, M. S., (2003), p. 338. Kawamura, Y., (2003 b), p. 223. Román Navarro, M., (2009), p. 45.

³⁴⁸³ Bottineau declara que ignora cual fue el paradero de estas lacas no empleadas finalmente por Carlier. Bottineau, Y., (1986), p. 449. García Saíz, M. C., (1999 a), p. 4. Sáenz de Miera, J., "Lo raro del Orbe" en AAVV., *El Real Alcázar de Madrid*. (Cat. Exp). Nerea, Madrid (1994), p. 286.

...Mas un Biombo g^{de}, con doze ojas de lo mesmo...³⁴⁸⁴

...mas otro Biombo de lo mismo pequeño con veinte y quatro ojas, y este y el de arriba estan en sus cajas, en la bobeda de Ticiano...³⁴⁸⁵

Interpolación al margen:

...Entrega.^{dos} estos viombos y demás piezas de Charol a Carlier...³⁴⁸⁶

Las frases *de lo mesmo* y *de lo mismo* de las dos primeras citas transcritas de este inventario, hacen relación a la presencia de nácar y charol en tres bufetillos reseñados en la cita inmediatamente anterior.

...Mas tres bufetillos de estrado de charol y nácar...³⁴⁸⁷

Da la casualidad que la descripción de estos biombos coincide con la de otros dos conjuntos de tablas presentes en la testamentaría de Carlos II redactada entre 1701 y 1703³⁴⁸⁸. Además la localización dentro del Alcázar de Madrid indicada en ambos documentos es la misma: la boveda de Tiziano³⁴⁸⁹:

...Doze tablas de charol enbutidas de nacares en que ay misterios de la Vida de nuestrra Señora de Vara y quarta de Alto...³⁴⁹⁰

...Veintte Y quatro tablas pequeñas que pueden servir de respaldo o Biombo Uajo de estrado de charol embutido de nacares...³⁴⁹¹

Esta circunstancia permite plantear que las piezas descritas (biombos y tablas) en ambos inventarios fueran las mismas.

³⁴⁸⁴ AGP. Reinados. Felipe V. Leg. 209¹. (Luis de Valdes. *Cargo de las Alhajas que recibe de Dⁿ Ig^o de Herrera que son los mis^{os} que se entregaron por fallecim^{to} de dⁿ Fc^o Marañon*). Estos biombos aparecen reseñados asimismo en otros dos inventarios más antiguos, dentro del mismo legajo, referidos a las alhajas de furriera entregadas a distintos aposentadores reales. [AGP. Reinados. Felipe V. Leg 209¹]. García Fernández, M. S., "Las colecciones de muebles de Felipe V" en AAVV., *El arte en la corte de Felipe V*. Patrimonio Nacional. Madrid, (2002), p. 384, nota 18.

³⁴⁸⁵ *Ibidem* nota anterior.

³⁴⁸⁶ AGP. Reinados. Felipe V. Leg. 209¹.

³⁴⁸⁷ AGP. Reinados. Felipe V. Leg. 209¹. Se señala en interpolación al margen que, de los tres bufetes, dos se instalaron en el cuarto del Príncipe de Asturias y el tercero y en la bóveda del jardín de la reina.

³⁴⁸⁸ El cuanto a su número de hojas y en lo que se refiere al uso del nácar.

³⁴⁸⁹ García Fernández, M. S., (2003), p. 338. García Fernández, M. S., (2002), p. 377, p. 384, nota 18.

³⁴⁹⁰ Fernández Baytón, G., (1975).Vol. 2, nº 126, p. 152.

³⁴⁹¹ Fernández Baytón, G., (1975).Vol. 2, nº 127, p. 152. Curiosamente en esta cita se sugiere la posibilidad de que las tablas se emplearan para la realización de biombos bajos de estrado, o como respaldos. Véase cap. III de esta tesis.

Cabe señalar que las obras de las dos primeras reseñas del inventario de Carlos II han sido ya identificadas como enconchados por ciertos historiadores³⁴⁹². Ello se debe, en parte, a la definición *embutido de nacares* que con mucha frecuencia alude, en la documentación, a dicha técnica decorativa³⁴⁹³. En el caso de la primera referencia (nº 126 del inventario) este hecho se deduce asimismo de la descripción del tema representado en las doce tablas: una serie de escenas de la vida de la Virgen, un tipo de narración muy común en los enconchados³⁴⁹⁴.

En cuanto a las veinticuatro tablas de la segunda cita, para determinados autores como García Saíz éstas corresponden claramente a las realizadas por los pintores mexicanos Miguel y Juan González en 1698, en las que se narran diferentes episodios de la conquista de México que se conservan en la actualidad en el Museo de América de Madrid³⁴⁹⁵. Dichas obras, han sido estudiadas ampliamente por la mencionada historiadora en varios trabajos³⁴⁹⁶.

Esta cuestión permite suponer que las piezas definidas como biombos reflejadas en el inventario de 1706 fueran asimismo tablas de enconchados. De ello se deduciría que las tres mesas transcritas unas líneas más arriba en el mismo inventario también respondieran a este tipo de decoración, quizá fruto del aprovechamiento de alguna tabla suelta para la realización de sus tableros, a los que se añadirían unas patas.

Sin embargo, para García Saíz los enconchados sobre la conquista de México de la testamentaría de Carlos II que se encuentran en la actualidad en el Museo de América, nunca formaron parte de biombos, sino que se importaron en España como elementos

³⁴⁹² Información oral aportada por Concepción García Saíz. Abril de 2009. García Saíz, M. C., (1999), pp. 2, 3, 4, 5, 10, 11. García Saíz, C., (1999), p. 5, p. 34, nota 17. Alfonso Mola, M., y Martínez Shaw C., (2003), pp. 18, 88, 89, 90. Ocaña, S., (2008), pp. 109, 110, 140, p. 143, nota 117. Montes, F., (2009), nº 24, pp. 209, 210. Sin embargo, cabe apuntar que otros autores no establecen distinción geográfica alguna entre las piezas mencionadas de esta testamentaría. Aguiló, M. P., (1990), p. 132. García Fernández M. S., (2003), p. 338. Hay que tener en cuenta la sucinta y ambigua descripción que de los mismos se hace en el inventario de Carlos II. Además, la referencia al nácar como elemento constitutivo de algunos de ellos no ayuda a esclarecer su nacionalidad ya que este material define, tanto la obra oriental como a la mexicana. Es posible que en algunas ocasiones los tasadores de ciertos inventarios no hubieran identificado los enconchados con obras americanas. De hecho, existe una evidente afinidad estética entre ellas y las piezas *namban*. Dicha similitudes radican en el recurso al nácar o en el repertorio decorativo. De hecho, los artistas de enconchados se inspiraron, sin duda, en las obras *namban* que circulaban por México en la época virreinal. Ocaña, S., (2008), pp. 122, 127, 128.

³⁴⁹³ García Saíz, M. C., (1999), p. 3.

³⁴⁹⁴ Información oral aportada por Concepción García Saíz. Abril de 2009. García Saíz, M. C., (1999), pp. 2, 3.

³⁴⁹⁵ García Saíz, M. C., (1999), pp. 5, 10, 11. Nºs Inv: 00101 y 00124. Información oral aportada por Concepción García Saíz. Abril de 2009 Alfonso Mola, M., y Martínez Shaw, C., (2003), pp. 18, 88, 89, 90. Ocaña, S., (2008), pp. 109, 110, 140, p. 143, nota 117. Véase cap. III de esta tesis.

³⁴⁹⁶ García Saíz, M. C., (1980). García Saíz, M. C., “La conquista de México por Hernán Cortés: una iconografía al servicio de los intereses encontrados de criollos y peninsulares” en *Actas del Congreso Internacional Llerena, Extremadura y América*. Llerena, (1994). García Saíz, M. C., (1999), pp. 108-141. García Saíz, M. C., “Mitra” en AAVV., *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América*. Cat. Exp. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V. Madrid, (1999), pp. 384-389. Véase cap. III de esta tesis.

sueltos con el fin de que colgaran de la pared como cuadros, de que se emplearan como respaldos de asientos, etc³⁴⁹⁷. Ante esta opinión cabe suponer que las piezas descritas en el inventario de 1706 como biombos fueran en realidad tablas independientes.

El caso es que varios enconchados se salvaron del incendio del Alcázar de 1734 y sabemos que las veinticuatro tablas a que nos venimos refiriendo fueron a parar a La Granja³⁴⁹⁸. Y ya aparecen documentadas en el *Inventario General de las Pinturas, Alhajas y muebles* del Palacio de San Ildefonso del año 1774, en donde por primera vez se describe la historia que narran³⁴⁹⁹:

...Veinte y quatro Tableros de tres p.s y medio de largo, por dos de ancho, que representa la conquista de mexico, hecha por Hernán Cortés; expresando en cada una los sucesos, con sus rotulos encima, guarnecidas las fig.^s y adornos de varios colores y madre de Perla; estos se hallan en la Galeria de los Idolos...

En 1776, Carlos III envía estas tablas al Gabinete de Historia Natural, de donde pasaron a formar parte de las colecciones del Museo del Prado, al Museo de Arqueología y al de América respectivamente, que es donde se encuentran ahora³⁵⁰⁰:

Tras lo expuesto queda por dilucidar si Carlier identificó los enconchados que estaban a su disposición como tales y si pudo haber pensado en ellos para las salas del Alcázar que tenía por encargo decorar. En cualquier caso, como conclusión a lo expuesto podemos establecer que, entre las lacas que circulaban por los Reales Sitios en el siglo XVIII para su aprovechamiento, se encontraban también este tipo de piezas mexicanas.

En otro orden de cosas, en el inventario de 1706 a que nos venimos refiriendo se reseñan además otras piezas custodiadas en la *galería del zierzo* del Alcázar de Madrid, que según una interpolación al margen sin fecha, fueron asimismo entregadas al Carlier:

...más Diez y siete tablas de Biombo de charol desiguales, estan en la galeria del Zierzo...

Interpolación al margen:

Se entrego (sic) en [...] a Carlier.

Este conjunto de tablas se reflejan asimismo en el citado inventario de Carlos II:

*...Diez Y Siete tablas de charol del mismo altor del oratorio...*³⁵⁰¹

³⁴⁹⁷ García Saíz, M. C., (1999), p. 5, nota 17, p. 34.

³⁴⁹⁸ García Saíz, M. C., (1999), p. 4.

³⁴⁹⁹ AGP. REG. Libro 266. García Fernández hace alusión a la pertenencia de estas tablas a Isabel de Farnesio. García Fernández, M. S., (2003), p. 344, nota 5.

³⁵⁰⁰ Alfonso Mola, M., y Martínez Shaw, C., (2003), pp. 88, 89, 90. García Saíz, M. C., (1999), p. 4. Véase cap. III de esta tesis.

³⁵⁰¹ Fernández Baytón, G., (1975), nº 98, p. 149.

En este caso, no cabe duda que las tablas de la cita anteriormente transcrita eran de laca oriental. Ello se debe a la frase *de lo mismo* en relación a un oratorio definido en el renglón inmediatamente anterior como de *charol lexítimo*:

Otra iniciativa que puede englobarse dentro del tipo de decoración de interiores a que nos venimos refiriendo se llevó a cabo en la estancia privada del infante don Carlos, también en el Alcázar de Madrid.

Las citas que transcribimos a continuación se refieren a la ejecución de una serie de lacas por parte de Juan Báñez (o Vázquez) destinadas a dicha habitación, presumiblemente con el objetivo de cubrir sus paredes con ellas. La primera cita consiste en una cuenta presentada por dicho artífice el 2 de Marzo de 1727:

*...Primeramente Dos Dozenas de tablas de charol de Diferentes colores...Mas Dos tablas de Charol encarnado...*³⁵⁰²

El segundo apunte, firmado el día 5 del mismo mes, señala el pago a Báñez por su trabajo:

*...Por la quenta que presentto de Juan Bazquez parece importtan las tablas de charol de difernttes colores que pintto para el Gabinette de su altteza que corrieron de su quentta...*³⁵⁰³

1.2 La decoración de dos Salas del Palacio de la Granja. Años 1723-1736

Un importante capítulo sobre gabinetes de laca, lo constituye la decoración llevada a cabo en el Palacio de San Ildefonso de Segovia durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio, en concreto en el *gabinete de los espejos* o *tocador de la Reina* y en la habitación contigua que sirvió de dormitorio para los monarcas hasta 1742³⁵⁰⁴. Una decoración al gusto de la reina, mediante la cual demostraba su refinada cultura y el que algunas obras se habían pagado con su bolsillo secreto³⁵⁰⁵. De hecho, ciertas lacas pudieron haber sido compradas por ella en una subasta romana de 1732, la misma en la que Juvarrá localizó otras para el Palacio Real de Turín³⁵⁰⁶.

Dichas estancias se ornamentaron con paneles de laca, tanto oriental como española. Dado el interés del asunto, hemos optado por detenernos a narrar los acontecimientos que llevaron a la realización de tales labores. No obstante, esta cuestión ha sido

³⁵⁰² AGP. Reinados. Felipe V. Caja 297².

³⁵⁰³ *Ibidem* nota anterior.

³⁵⁰⁴ Como veremos muchas de las obras lacadas que se emplearon a tal fin figuran en los inventarios de Isabel de Farnesio. Bottineau, Y., (1986), p. 487, nota 20. García Fernández, M. S., (1993), p. 196.

³⁵⁰⁵ Lavalle Cobo, T., (2003), p. 212.

³⁵⁰⁶ Guerra de la Vega, R., "Juvarrá en la *chambre du lit* de La Granja. Escenografía teatral y arquitectura palaciega". *Reales Sitios*, (1994), nº 119, p. 26.

estudiada por parte de un buen número de historiadores, lo que no nos exime de ocuparnos de ello profundizando en los detalles más relevantes para nuestro estudio, a juzgar además por los datos inéditos localizados³⁵⁰⁷.

El caso es que existe constancia de que entre 1723 y 1736, se estaban realizando trabajos en el Palacio de San Ildefonso para cubrir con elementos de laca los muros de las citadas habitaciones.

En concreto, sabemos que el autor del primer proyecto del *gabinete de los espejos* corrió a cargo de Andrea Procaccini, aposentador y director de las obras de dicho palacio, pintor de cámara de los reyes y jefe de la furriera³⁵⁰⁸. Este proyecto se concibió a base de lacas y espejos³⁵⁰⁹ a semejanza del que este artífice había llevado a la práctica en el *cuarto de la reina* del Alcázar de Madrid, desaparecido en el incendio de 1734³⁵¹⁰.

Tanto la bibliografía como la documentación se hacen eco de cómo para la decoración de los citados aposentos se buscaron y compraron lacas orientales y de la participaron de determinados artesanos, no solo en la fijación de las lacas a sus muros, sino también en la realización de otras para completar la decoración requerida³⁵¹¹. Expondremos aquí un resumen del desarrollo cronológico de los acontecimientos:

Entre 1723 y 1724 Francisco de Solís y León, su oficial Juan Fernández Guzmán y Francisco García, manipularon determinados paneles de laca para que pudieran adaptarse a determinadas salas del Palacio de San Ildefonso³⁵¹² y también realizaron otros *ex novo* para acompañarlos.

Así, en Diciembre de 1723, se notifica el pago que debe recibir Juan Fernández Guzmán *por los gastos causados en la composición* de unas lacas de dicho palacio, entre los que se encuentran la adquisición de una serie de materiales para ello. Este documento se

³⁵⁰⁷ Entre ellos destacan, en primer lugar los extensos estudios de María Soledad García Fernández, sobre las lacas manipuladas, restauradas y realizadas *ex novo* para adornar estas salas: García Fernández, M.S., (1993), García Fernández, M. S., (1994), García Fernández, M. S., (2003). Otros autores que también han tratado este argumento son Eugenio Battisti: Battisti, E., (1958), Teresa Lavallo Cobo: Lavallo Cobo, T., (2002), Lavallo Cobo, T., (2003) o José Luis Sancho: Sancho, J. L., (1994), Sancho, J. L., “De la galería del rey al gabinete de la reina: Felipe V en sus interiores”. *El arte en la corte de Felipe V*. Patrimonio Nacional. Madrid, (2002), pp. 344, 345.

³⁵⁰⁸ Este artista italiano llegó a España para servir a los reyes en 1720. Bottineau, Y., (1986), p. 450. Castellanos, C., (1992), p. 50. García Fernández, M. S., (2000), p. 10. Sancho, J. L., “Juvarra en los palacios reales españoles: el Palacio de la Granja” en AAVV., *Filippo Juvarra 1678-1736. De Mesina al Palacio Real de Madrid*. Cat. Exp. Ministerio de Cultura. Madrid, (1994), pp. 257, 259, 258, 261, 262, p. 273, nota 63. Battista, E., *Juvarra a Sant Ildefonso*. Commentari. (1958). Año 9. (1958), pp. 296, 297.

³⁵⁰⁹ Según Bottineau, dichos espejos fueron mandados traer por Procaccini desde Francia. Bottineau, Y., (1986), p. 452.

³⁵¹⁰ Lavallo Cobo, T., (2003), p. 212.

³⁵¹¹ García Fernández, M. S., (2003), pp. 340, 341. Lavallo Cobo, T., (2003), p. 212. Sancho, J. L., (1994), p. 273, nota 63.

³⁵¹² AGP. AP. San Ildefonso. Caja 3. Exp. 4. García Fernández, M. S., (2000), pp. 4, 5. García Fernández, M. S., (2003), p. 340.

encuentra firmado por Gaspar Marinas Redondas y se dirige al marqués de Grimaldo, quien lo certifica³⁵¹³. Y, en una cuenta firmada en San Ildefonso el 18 de Junio de 1724, Eugenio Pareja firma una relación de pagos que la Real Casa debe satisfacer a Fernández Guzmán. De dicho escrito podemos destacar la siguiente orden de pago por la adquisición de gomas, resinas, colorantes y alcohol.

*...Entregareis â Dⁿ Juan Fernández Guzmán setecientos y quarenta y un reales de vellon que segun la nota adjunta firmada de su mano y de Dⁿ Andres Procaccini importan las Gomas Resinas colores y spiritus que se han traído para hacer los charoles de los gabinetes de este Palacio...*³⁵¹⁴

Al final del documento se añade el nombre de Francisco Solís participando en los trabajos:

*...Pagareis a Dⁿ Juan Fernández Guzmán, y Francisco Solís, charolistas, que trabajan en el Charol para los Gabinetes de este Palacio, mill y doze Reales de Vellon, que segun la memoria adjunta firmada de Dⁿ Andres Procaccini deven haver por sus Jornales a razon de peso y medio que goza cada uno los días de trabajo; señaladamente los setecientos y veinte Reales de ellos â Dⁿ Juan Fernández Guzmán, por lo que le pertenece a este respecto desde el día quatro de Mayo próximo pasado en que empezó a trabajar hasta onze de este presente Mes de Junio, y los doscientos y noventa y dos reales restantes a dⁿ Francisco de Solís por los trece dias de trabajo que le corresponden desde veinte y tres de mayo tambien hasta el mismo dia onze de este mes de Junio. Firmado Eugenio Pareja, orden de pago...*³⁵¹⁵

Del mes de Noviembre del mismo año de 1724 es una lista de nóminas a saldar por una serie de trabajos realizados en San Ildefonso durante la semana del 29 de Octubre al 4 de Noviembre. En ella, además de los nombres de Juan Fernández Guzmán y Francisco Solís, en calidad de charolistas, figura el de Francisco García. Todos ellos vienen remunerados por las labores realizadas durante seis días. En concreto a Fernández Guzmán se le abonan veintidós reales y medio, a Francisco Solís la misma cantidad y a Francisco García cinco reales³⁵¹⁶. Suponemos que estos artífices desarrollaron, en estas fechas, labores relacionadas con la ejecución, reparación o adaptación a la pared de paneles de laca, aunque ello no se especifique en el texto.

Por su parte, de dos cartas, sin fecha, destinadas a Isabel de Farnesio y Felipe V respectivamente, puede percibirse que el artífice Juan Poyser había participado en los gabinetes de lacas del Palacio de San Ildefonso. Véamos un extracto de la primera misiva:

...Señora. Juan Poyser Ingles de naziön...dize ha nueve años que sirve a S. M de charolista con el zelo, cuydado, y azierto que es notorio, asi en este R^l Sittio como por

³⁵¹³ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 3. Exp. 4.

³⁵¹⁴ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 4. Exp. 1.

³⁵¹⁵ *Ibíd*em nota anterior.

³⁵¹⁶ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 129. Exp. 1.

*espazio de tres años en Sevilla. Cuidando en este ultimo viaxe a encajonar las Pinturas y China que estaban a cargo de Domingo Maria Sani, âsta traerlas a este R^l Sittio...*³⁵¹⁷

Bajo estas líneas exponemos un resumen de la segunda carta, ésta dirigida al rey:

*...Juan Poysar de nazⁿ Ingles...dize ha nueve años sirve â S. M de charolista en componer las alaxas y otras cosas que se an ofrezido en este R^l Palazio de orden de Dⁿ Andres Procachini, haviendo asistido en Sevilla tres años el mesmo exerzicio gozando ocho r^{es} del bolsillo de la Reyna, nra Señora y después ayudando a encajonar las Pinturas y China, que estaba â cargo de Dⁿ Domingo Maria Sany su conduz.ⁿ asistiendoles y acompañandolas con todo cuydado hasta este R^l Sittio...*³⁵¹⁸

Por su parte, en una relación de gastos del oficio de furriera del Palacio de San Ildefonso de Diciembre de 1732, firmada por el aposentador real Procaccini, se señala la entrega de material de trabajo a un artífice definido como *charolista inglés* que suponemos es Poysar:

*...Material p^a el charolista Inglés q^e compone las alhajas de S. M...*³⁵¹⁹

Siguiendo por orden cronológico, en relación a esta intervención en San Ildefonso, según ciertas fuentes bibliográficas, en el año 1733 Procaccini manda desde Sevilla³⁵²⁰ a dicho palacio algunas lacas -probablemente orientales- junto a una serie de espejos³⁵²¹.

Cuando fallece Procaccini, el 17 de Junio de 1734, fue su sucesor Domenico María Sani, aposentador y jefe de la furriera de San Ildefonso y también Sempronio Subisati, nuevo director de las obras de este Real Sitio, quienes continuaron con la decoración de ambas habitaciones³⁵²².

El 27 de Julio de 1734, el dorador Próspero de Mortola declara necesitar de veinte a veinticinco oficiales para concluir los trabajos del *gabinete de los espejos*³⁵²³.

Del 2 de Agosto de 1734 es un documento que muestra como, al faltar lacas asiáticas para continuar con los trabajos de decoración de La Granja, se intentaron localizar otras españolas. Se trata de una carta enviada por don Francisco de Varas y Valdés al ministro José Patiño desde Cádiz. En ella el primero comenta que había estado

³⁵¹⁷ AGP. PER. Caja 2709. Exp. 1, s.f. [1^a mitad siglo XVIII].

³⁵¹⁸ AGP. PER. Caja 2709. Exp. 1, s.f. [1^a mitad siglo XVIII]. Cfr. García Fernández, M. S., (2003), pp. 340, 341, p. 344, nota 6.

³⁵¹⁹ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13547. (*Memoria de los gastos causados por el oficio de furriera de este R^l Palacio de Sⁿ Ildefonso con otras cosas de su cargo*).

³⁵²⁰ Bottineau, Y., (1986), p. 452.

³⁵²¹ García Fernández, M. S., (2000), p. 10. García Fernández, M. S., (2003), p. 340.

³⁵²² García Fernández, M. S., (1993), p. 198. García Fernández, M. S., (1994), p. 280. Sancho, J. L., (1994), p. 261. Lavallo Cobo, T., (2003), p. 212.

³⁵²³ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13552.

buscando biombos de laca, supuestamente extremo oriental, en esta ciudad, Puerto de Santa María y Sanlúcar de Barrameda, según mandato de la reina y que, al no encontrarlos, consideró que un lacador profesional de la zona podría acudir a San Ildefonso para realizar algunas de las lacas necesarias para revestir ciertas paredes de este Real Sitio:

*...manifiesto a ve. las diligenz.^{as} que havia practicado en busca de los viombos de charol que de orden de la Reyna n^r s^{ra} me encargó v.e y que no haviendolos en esta Ciu^d. Puerto y Sⁿ Lucar, avia determinado que un sugeto que trabaja pulidamente en charol me hiciese una muestra para venir en conocimiento de su avilidad, Haviendola executado en dos tablas pequeñas, las paso â manos De v.^e denttro de un Cajoncitto, por sí acaso fuera del âgrado de S.M que este individuo pase a trabajar a ese R.^l Sitio en lo que se le quisiere emplear pues con el aviso de v.^e le hare poner en Camino...*³⁵²⁴

En una memoria del 21 de Agosto de 1734 en la que se describen los servicios prestados y pagos a empleados de San Ildefonso, se relata que el ensamblador Francisco Sánchez de la Vega³⁵²⁵ viene pagado:

*...por haver acoplado algunos Charoles para el nuevo Gabinete³⁵²⁶ y tableros que ban embutidos en la Pared de el ...*³⁵²⁷

El 29 de Agosto de 1734 Domingo María Sani envía una carta al ministro Patiño, en la que le indica que ha recibido órdenes de la reina a través del marqués de Scotti para que el dormitorio real de San Ildefonso sea decorado:

*...con todo genero de charoles, escojiendo los mejores que vuesa merced tiene ay³⁵²⁸, menos la bobeda que esta se deuerá pintar...*³⁵²⁹

Existe constancia, mediante una carta enviada por el marqués de Montealto a Patiño, de que el 8 de Septiembre de 1734, el dorador y charolista Próspero de Mortola se desplazó a Segovia con los mejores tallistas y charolistas de la Villa de Madrid para trabajar en la

³⁵²⁴ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13551. García Fernández, M. S., (1993), p. 198. García Fernández, M. S., (1994), p. 280. García Fernández, M. S., (2000), p. 10. Lavallo Cobo, T., (2003), p. 214, nota 4. Lamentablemente no se han hallado otros datos sobre este artífice.

³⁵²⁵ Hemos determinado que Sánchez de la Vega desempeñaba este oficio, pues su nombre figura como tal en un documento de 1736. [AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13554. *Relac.^{on} por menor del caudal distribuido y gastado en las obras del Palacio del R^l Sitio de S.ⁿ Ildefonso desde 21 de Febrero hasta 6 de Marzo de 1736*].

³⁵²⁶ Se trata del gabinete de espejos o tocador de la reina.

³⁵²⁷ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13551.

³⁵²⁸ Esta última frase significa que Patiño debía de aprovechar lacas ya existentes.

³⁵²⁹ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13551. García Fernández, M. S., (1993), p. 198, García Fernández, M. S., (1994), p. 280. Sancho, J. L., (1994), p. 271, nota 38.

decoración del Palacio de La Granja³⁵³⁰. Probablemente entre ellos se encontrara el lacador Antonio Hurtado, quien regentaba un taller en esta ciudad.

El 18 de Septiembre de 1734 Mortola viene pagado con noventa y tres reales de vellón por los servicios prestados en San Ildefonso³⁵³¹.

El 2 de Octubre de 1734, Sani redacta una memoria de los gastos que se han de ocasionar en San Ildefonso por las obras a llevar a cabo en dicho Real Sitio durante ese mismo año, en ella se dice:

...Para Concluir el gabinete³⁵³², asentar Espejos, charoles y talla dorada advirtiéndose se le estan deviendo al tallista siete mil y quinientos R^l Vⁿ...Asimismo se le deven al dorador veinte y quatro mil R^l...para asegurar los espejos, hazer los charoles nuevos y asentarlos Recoxer y asentar otros charoles q sirven ala part^{te} de ariva y a todos estos satisfacer su importe entera.^{te} ...³⁵³³

Contamos con una valiosa noticia acerca de algunos de los materiales utilizados para la confección de lacas destinadas al *gabinete de los espejos*. Se encuentra en un listado de gastos causados para el oficio de furriera del Palacio de San Ildefonso durante el mes de Octubre de 1734:

...Mas por quatro A^s de azeite comun para los nuebos charoles del Gavinete...Mas por tres A^s de arina para dhos Charoles...

En este documento se señala asimismo el gasto de papel, quizá empleado por los charolistas para realizar en él las anotaciones y diseños necesarios:

*...Mas por diez y seis cuadernillos de papel batido y cortado para dhos Charoles...*³⁵³⁴

Por su parte, el 15 de Noviembre de 1734, Domingo María Sani, envió a José Patiño una misiva que incluye un croquis realizado por el mismo en el cual se indicaba cómo se deberían distribuir los paneles de laca existentes en el dormitorio real, según indicación de los monarcas:

*...Remito a V. Ex.^a dos dibujos que tengo ejecutados para adornar la pieza ymediata al nuevo gabinete que a de servir para dormitorio y de orden de Su Ma^d se deve adornar con algunos charoles que hai³⁵³⁵ de diferentes colores...*³⁵³⁶

³⁵³⁰ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13551. García Fernández, M. S., (1994), pp. 280, 281). Sancho, J. L., (1994), p. 261.

³⁵³¹ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13551.

³⁵³² Es decir el *gabinete de los espejos*.

³⁵³³ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13551. (*Libramiento de fondos para pago de las obras de este Real Sitio en el año 1734*).

³⁵³⁴ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13551. En Marzo de 1736 se indica de nuevo este desembolso dentro de otro listado de gastos del Oficio de Furriera de San Ildefonso. [AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13554].

³⁵³⁵ Insiste de nuevo Sani, con la frase *algunos charoles que hai*, en aprovechar lacas ya existentes como las que en su día compró en Andalucía Isabel de Farnesio. Lavalle Cobo, T., (2002), p. 113. Entre ellas

En el mencionado diseño se representan once piezas y parece indicarse que todas o algunas de ellas proceden de un biombo. Son de color negro, rojo, rosa, verde y blanco. Algunas son lisas, otras presentan figuras incisas o de medio relieve³⁵³⁷.

La carta de Sani es contestada por Patiño el 19 de Noviembre de 1734. En ella se le pide que especifique algunos detalles referidos a la decoración del dormitorio real:

*...Buelbo a Vmd los dibujos que me envio del adorno que ha de tener la pieza en que han de dormir sus Magestades, quienes para tomar resolucⁿ quieren que Vmd ponga en los dibujos lo que deve ser piedra, Colores de ella, y de los Charoles, y la moldura dorada, no pareciendo a S.Mag vien el friso que se figura a la pieza y asi discurrira Vmd otro y en vista de todo mandara a S. Mag lo que se debe ejecutar y al mismo tiempo hara Vmd presente si la fabrica y suelo tienen la firmeza Correspondiente para q se Cargue sobre ellos el suelo de piedra...*³⁵³⁸

Sin embargo, los trabajos en el dormitorio quedan interrumpidos a la llegada de Juvarra a la corte en 1735. Éste concibe un nuevo proyecto que contempla aprovechar algunas de las lacas que ya decoraban dicha habitación³⁵³⁹. Tras su muerte en 1736 la plasmación real de su proyecto fue obra de Sacchetti³⁵⁴⁰.

Según narran Ferrarino y Greppi, el dormitorio ideado por Juvarra debía de contar, entre otras cosas, con *pilastri di vernice della China, riquadri d'oltramare lavorate a mosaico d'oro con sua vernice*³⁵⁴¹ y cuatro cuadros de Panini y Lucatelli³⁵⁴². Este

también estarían las del monarca almacenadas por Procaccini en *la pieza del arco* del palacio de San Ildefonso. Bottineau, Y., (1986), p. 452, p. 492, nota 55.

³⁵³⁶ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13552. Otra carta de Sani del mismo día con idéntico destino indicando el envío de los citados dibujos se localiza en el Archivo General de Palacio, [AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13551]. García Fernández, M. S., (1994), p. 280.

³⁵³⁷ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13552. Probablemente, parte de estas lacas serían utilizadas por Juvarra para la decoración del dormitorio real. García Fernández, M.S., (2000), p. 11.

³⁵³⁸ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13551. García Fernández, M. S., (1993), p. 198. García Fernández, M. S., (1994), p. 281.

³⁵³⁹ AGP. AP. San Ildefonso. Leg. 5 y 7. Bottineau, Y., (1986), p. 557. En realidad Juvarra concibió dos proyectos, de fecha ignota, que solo se diferenciaban entre sí por los cuadros elegidos, pero fue el primero de ellos el que se desarrolló. Ferrarino, L., y Greppi, C., “Memoria di Juvarra per la Camera da letto” en AAVV., *Filippo Juvarra a Madrid*. Colección Documenti e Ricerche. Instituto Italiano de Cultura, Madrid, (1978), p. 114. García Fernández, M. S., (1993), p. 194. Madrazo, P., *Viaje artístico de tres siglos de las colecciones de cuadros de los Reyes de España*. Biblioteca “Arte y Letras”, (1884), pp. 196, 197, 198. Bottineau, Y., (1986), p. 575, nota 208.

³⁵⁴⁰ García Fernández, M. S., (1994), p. 281. Este arquitecto llegó a La Granja en Septiembre de 1736 y su trabajo respondió al primer proyecto de Juvarra. Bottineau, Y., (1986), pp. 583, 602.

³⁵⁴¹ Ante esta extraña definición no sería aventurado pensar que se estuviera hablando de enconchados sobre un fondo de tela azul ya que, como veremos después, en el inventario de Isabel de Farnesio de 1746 se habla del damasco azul de las paredes de esta habitación.

³⁵⁴² Ferrarino, L., y Greppi, C., (1978), p. 114. Véase además García Fernández, M. S., (1993), p. 194, García Fernández, M. S., (1994), p. 277, Sancho, J. L., (1994), p. 261, Sancho, J. L., “De la galería del rey al gabinete de la reina: Felipe V en sus interiores”. *El arte en la corte de Felipe V*. Patrimonio Nacional. Madrid, (2002), pp. 344, 345 y Bottineau, Y., (1986), p. 557.

proyecto retoma la idea del hoy en día denominado *gabinete chino* del Palacio Real de Turín, comenzado en 1732³⁵⁴³.

Contamos con información relevante sobre algunos de los materiales empleados para la reparación de las lacas antiguas, destinadas al dormitorio real, en un listado de gastos causados para el oficio de furriera del Palacio de San Ildefonso durante el mes de Febrero de 1736:

*...dos dozenas de guebos para limpiar y varnizar los charoles del q^{to} de sus Mag^s; quatro A^s de grasilla³⁵⁴⁴, quatro onzas de goma laca dos dozenas y media de pinzeles para los Charoles viejos del q^{to} de sus Mag^s...*³⁵⁴⁵

Del 6 de Marzo de 1736 es un documento que revela parte de la actividad llevada a cabo, tanto en el dormitorio real como en el *gabinete de los espejos*. Forma parte de una relación que presenta Juan Ojea sobre una serie de trabajos ejecutados para El Palacio de San Ildefonso, en la que aparece una mención a la intervención del lacador Antonio Hurtado en dichas estancias:

*...A Antonio Urtado Charolista Seiscientos R.^s de v,^{on} q.^e cuenta de los Charoles que esta ajustando y acoplando para el Dormitorio de sus Mag.^{des} y otros que hizo nuebos para vestir los Huecos de las Ventanas del Gabinete que llaman de los espejos...*³⁵⁴⁶

En virtud de una relación de gastos del oficio de furriera de San Ildefonso durante todo el mes de Marzo de 1736, nos hemos planteado la posibilidad de que algunos de los charoles que se realizaron para el dormitorio real fueran de *arte povera*, a juzgar por la siguiente cita:

*...mas por una libra de azeite comun para untar los papeles para los Charoles del q^{to} de sus Mag^s...*³⁵⁴⁷

A este respecto es preciso señalar que en el inventario de la reina Isabel de Farnesio, redactado en el año 1746, existen biombos realizados según esta técnica, algunos de los cuales podrían haberse ejecutado en estos momentos para el dormitorio real³⁵⁴⁸.

³⁵⁴³ Junquera, J. J., (1985), p. 412. Bottineau, Y., (1986), p. 557. García Fernández, M.S., (1994), pp. 277, 282. Sancho, J. L., (1994), pp. 258, 261.

³⁵⁴⁴ El nombre *grasilla* se refiere a la sandáraca.

³⁵⁴⁵ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13554.

³⁵⁴⁶ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13554. En esta misma relación se dice que el maestro dorador Sebastián Fernández doró una serie de marcos y otros elementos de talla situada, entre las lacas del dormitorio de los reyes. Cfr. García Fernández, M. S., (1993), p. 199 y Sancho, J. L., (1994), p. 261.

³⁵⁴⁷ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13554.

³⁵⁴⁸ Véase apéndice documental.

En la relación de gastos de 1736 mencionada se señalan otros materiales destinados a la elaboración de lacas nuevas para el dormitorio:

*...Mas por dos H^s de arina para los Charoles del q^{to} de Sus Mag^s...*³⁵⁴⁹

*...Mas por dos docenas de cazuelas para poner los colores, y varnizes para los Charoles del q^{to} de sus Mag^s...*³⁵⁵⁰

*...Mas por seis a.^s de vino tinto para azer espiritu para el varniz de los charoles del q^{to} de Sus Mag^s...*³⁵⁵¹

En una memoria de gastos del 14 de Abril de 1736, asimismo firmada por Ojea, se hace referencia al pago de novecientos sesenta y seis reales de vellón a Antonio Hurtado por su trabajo³⁵⁵². En ella se establece, al igual que en la del mes anterior, una clara distinción entre las lacas antiguas que adapta este artífice a la pared del dormitorio de los reyes y las que realiza *ex novo* para el *gabinete de los espejos*.

De la misma fecha es un documento, firmado por José de la Calle, *Aparejador y Medidor Mayor de Su Majestad*, referido al acoplamiento de lacas a las paredes del dormitorio real y *gabinete de los espejos*. Unos trabajos que, según consta en la cita, se habían iniciado el 6 de Marzo de 1735:

*...Asimismo ban continuando los charolistas en componer y acoplar los charoles del dormitorio y en hacer algunas piezas de nuevo para el adorno de los gruesos de las Paredes en las quatro ventanas del quarto de los espejos...*³⁵⁵³

Según Soledad García Fernández, el 25 de Abril de 1736, José de la Calle certifica que los charolistas habían terminado ciertos charoles nuevos para el *gabinete de los espejos* y también para el dormitorio de los reyes³⁵⁵⁴. Y en Noviembre de 1736 Julián Ojea emite un informe en el que se asegura que el cuñado de Sani, Joseph Orgaz no había percibido sueldo alguno por:

*...la Colocación de los Charoles, China y demás adornos de los nuevos Gabinetes...*³⁵⁵⁵

En esta misma relación se indica asimismo el gasto de:

³⁵⁴⁹ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13554.

³⁵⁵⁰ *Ibidem* nota anterior.

³⁵⁵¹ *Ibidem* nota anterior.

³⁵⁵² *Ibidem* nota anterior.

³⁵⁵³ *Ibidem* nota anterior.

³⁵⁵⁴ García Fernández, M. S., (1993), p. 199.

³⁵⁵⁵ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13556. El 14 de Noviembre de 1736 Orgaz había escrito una carta a la reina pidiéndole trabajar en dichos menesteres. [AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13554]. Bottineau, Y., (1986), p. 490, nota 45. Morales y Marín, J. L., (1994), p. 95.

...tres arrobas de arina³⁵⁵⁶ para otros charoles ...³⁵⁵⁷

Más abajo aparece una relación de los pagos efectuados a ciertos proveedores por el suministro de materiales para la ejecución, manipulación y reparación de las lacas de San Ildefonso:

...Al que probee el sebo, Azeite y demás ingredientes para Betunes...³⁵⁵⁸

El *gabinete de espejos* o *tocador de la Reina* quedó concluido pues, cubriendo sus muros con espejos y lacas antiguas y otras nuevas realizadas por los charolistas activos en San Ildefonso³⁵⁵⁹, entre los que se encontraba Antonio Hurtado. Dicha decoración se describe en el inventario de Isabel de Farnesio de 1746 de la siguiente manera:

...Se previene que todos los referidos espejos estan guarnece^{dos} de talla dorada, fondo blanco con distintas repisas en los Copetes que estan encima de los Marcos, y la Pared desde la Cornisa al Zocalo guarnecida de Charoles encarnados parte de los antiguos, y los demas modernos egecutados en este Sitio. Asimismo en las derramas de las ventanas tres requadros en cada una con moldura dorada...³⁵⁶⁰

Esta habitación también se menciona en el inventario general de pinturas, alhajas y muebles redactado por Francisco Manuel de Mena en 1774:

...Sexta Pieza de Azulejos, q^e llaman Gabinete de los Espejos, esta pieza se halla guarnecida desde el rodapié hasta la cornisa de Charoles...³⁵⁶¹

La decoración definitiva de la sala se puede conocer a través de una foto que se conserva en Patrimonio Nacional, realizada con anterioridad al incendio que sufrió el Palacio de San Ildefonso en 1918³⁵⁶².

En la actualidad en el *gabinete de los espejos*, solo quedan ocho de los paneles de laca roja ejecutados por Antonio Hurtado hacia 1736³⁵⁶³, uno de los cuales se conserva en

³⁵⁵⁶ La harina podría haber servido para realizar un engrudo que sirviera para encolar tela al soporte sobre la que aplicar el aparejo o bien para pulir superficies. Véase cap. IV de esta tesis.

³⁵⁵⁷ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13554. García Fernández M. S., (1993), p. 199.

³⁵⁵⁸ AGP. AG. San Idelfonso. Caja 13554. (Regulación de socorros a los proveedores de materiales para obras en el Real Sitio de San Ildefonso. Año 1736).

³⁵⁵⁹ García Fernández M. S., (1993), p 199. Sancho, L., (1994), p. 259. García Fernández, M. S., (1994), p. 282. Sancho, J. L., Aparicio, J. R., *Real Sitio de la Granja de San Ildefonso y Riofrío*, Patrimonio Nacional. Madrid, (2000), pp. 67, 68. Lavallo Cobo, T., (2003), p. 212.

³⁵⁶⁰ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13568.

³⁵⁶¹ AGP. REG. Libro 266.

³⁵⁶² Esta foto ha sido publicada por José Luis Sancho en 1994, Sancho, J. L., (1994), p. 254 y por Soledad García Fernández. García Fernández, M. S., (2003), p. 339.

³⁵⁶³ N^os Inv: 10042075 y 10042082. Según García Fernández, una serie de anotaciones al dorso de las lacas indican su ubicación en la sala- los entrepaños laterales de las ventanas- y su procedencia. García Fernández, M. S., (1994), p. 288, nota 20.

los almacenes de palacio, junto a otro de laca verde. Las lacas restantes se perdieron en el incendio mencionado³⁵⁶⁴.

Los temas representados, en estas piezas de laca española, son escenas de caza, personajes masculinos y femeninos vestidos a la europea, pabellones y juegos infantiles, etc³⁵⁶⁵.

El que subsistan estos paneles de los que se conoce su procedencia geográfica, autor y fecha de ejecución (1736 c.), constituye un hecho notable. Por estos motivos, son los objetos más relevantes de charol español, entre los que se han localizado con motivo de la realización de esta tesis, así como de la producción española en general.

El apéndice I del presente trabajo, incluye el estudio de uno de estos paneles que se conserva en la actualidad en los almacenes del Palacio de La Granja³⁵⁶⁶.

En cuanto al que fuera dormitorio real hasta 1742, éste quedó concluido fielmente a la descripción que figura en el proyecto juvarriano y, afortunadamente apenas se ha visto alterado a través del tiempo, aunque el techo que fuera pintado por Bartolomé Rusca y el panel de laca horizontal situado en la pared frontal al existente sobre el dintel de la ventana se perdieron en el incendio de 1918³⁵⁶⁷. Se trata de la única habitación que hoy conserva el edificio, con su decoración original³⁵⁶⁸.

En sus muros se combinan las pinturas de Panini y Lucatelli enmarcadas por entrepaños de laca rojiza realizados por los charolistas de San Ildefonso³⁵⁶⁹, con doce pilastras de laca china negra adornadas con capiteles de exuberante talla dorada y entre entrepaños mixtilíneos de laca roja y negra³⁵⁷⁰. La pared frente a la ventana presenta un gran

³⁵⁶⁴ García Fernández, M. S., (2000), p. 10.

³⁵⁶⁵ García Fernández, M. S., (2000), p. 11. García Fernández, M. S., (1994), p. 288.

³⁵⁶⁶ Pieza nº 26 apéndice IB. Nº Inv PN: 10042082. Lo más probable es que al verse considerablemente dañada la parte superior del mismo en el incendio de 1918, se descartara exponerlo en tal estado junto a los demás, optándose en cambio por guardarlo sin ser restaurado en los almacenes del mismo.

³⁵⁶⁷ Bottineau, Y., (1986), pp. 602, 628. García Fernández, M. S., (1994), p. 277. García Fernández, M. S., (2000), p. 11

³⁵⁶⁸ Lavallo Cobo, T., (2003), p. 212. El estudio de las lacas que decoran esta habitación ha sido realizado de forma exhaustiva en varios trabajos de García Fernández, entre ellos destaca el de 1994. García Fernández, M. S., (1994), pp. 277, 287.

³⁵⁶⁹ García Fernández, M. S., (1993), p. 197.

³⁵⁷⁰ Todas estas lacas eran chinas Lavallo Cobo, T., (2002), p. 128, en su mayor parte de época Kangxi (1654-1722). García Fernández, M. S., (2003), p. 341. Román Navarro, M., (2009), p. 45. Sin embargo, Breñosa y Castellarnau las definieron en su día como japonesas. De hecho estos autores denominaron esta habitación con el nombre de *Sala Japonesa*. Breñosa, R., y Castellarnau, J., (1884), p. 118. Bottineau, Y., (1986), fig. 25. Esta denominación ha seguido empleándose por parte de otros historiadores para definir dicha estancia. Junquera, J. J., (1985), p. 412. Las lacas están también decoradas por el reverso y presentan una inscripción en caracteres chinos muy mutilada, algo que se pudo comprobar al desmontarlas con motivo de una restauración de finales del siglo XX. Estas piezas, reaprovechadas, en gran medida de biombo o fragmentos de los mismos, ya habían sido restauradas por el taller madrileño de Alguero e hijo tras el incendio de 1918. García Fernández, M. S., (2000), p. 11. García Fernández, M.

bastidor rectangular de laca negra³⁵⁷¹. Sobre él existía otro horizontal de color rojo que se perdió en el incendio de 1918, y que tenía correspondencia simétrica con el de la pared opuesta, situado sobre el dintel de la ventana³⁵⁷².

En el primer inventario de Isabel de Farnesio de 1746, bajo el epígrafe *Charoles con que están adornadas la Pieza del Ga^{ve} de los Espejos y la del Dormitorio Antiguo*³⁵⁷³, se hace referencia a la adaptación de las lacas del dormitorio a la pared y a cómo se encuentran enmarcadas éstas:

*...Todos los Charoles, que han mencionados en esta ultima clase, se cortaron, y amidieron de lo mismo para componerlos al a figura que al presente manifiestan; y están adornadas las Pilastras con su basa, Capitel, y colgantes de flores: unos tienen Marco con una orden de talla, y otros lisos todo el referido adorno de Madera dorada, y la Pared entre Pinturas, y Charoles guarnecida de Damasco Azul...*³⁵⁷⁴

En un segundo inventario de Isabel de Farnesio, redactado en el año 1766 se describe así el dormitorio bajo el epígrafe *Quinta Pieza de Azulejos*:

*...Está adornada con rodapié, cerco de puertas y ventanas de mármoles y las paredes de damasco azul, sobre el cual están repartidas doce pilastras de charoles negros de la China y otros recuadros entre las pilastras y frente a la ventana un tablero grande de dichos charoles y todo lo demás del rey*³⁵⁷⁵. *Los charoles se tasan en seis mil reales de vellón...*³⁵⁷⁶

S., (1994), p. 282. Parte de ellas podría proceder del cargamento del comandante de navío De Lage de Cueilly, que desembarcó en Cádiz en el año 1719, destinado a San Ildefonso. Bottineau, Y., (1986), pp. 520, 521, nota 371. García Fernández, M. S., (1994), p. 282. También, se aprovecharían en esta ocasión algunas de las lacas que habían sido compradas por Isabel de Farnesio en Andalucía. Lavallo Cobo, T., (2002), p. 212. Las lacas, junto a algunas porcelanas, se almacenaban en la pieza denominada *arco de piedra* del Palacio de la Granja. Bottineau, Y., (1986), p. 452, p. 492, nota 55, p. 617, nota 161. García Fernández, M. S., (2003), p. 340. Sancho, J. L., (1994), p. 261, p. 272, nota 55.

³⁵⁷¹ Como veremos a continuación, según un inventario de Isabel de Farnesio de 1766, se trataría de la única laca de la reina de esta sala. Sin embargo no figuraba en el proyecto juvarriano, ni aparece en el inventario de 1746. Esta circunstancia muestra que no formaría parte de la decoración inicial. García Fernández, M. S., (1993), p. 197. De hecho, según Sancho y Aparicio fue colocada en dicha sala y en el lugar que ocupaba la cama por orden de la Isabel de Farnesio años después, al trasladarse la reina a un nuevo dormitorio en 1742. Sancho, J. L., y Aparicio J. R., *Real Sitio de la Granja de San Ildefonso y Riofrío*. Patrimonio Nacional, Madrid. (2000), p. 66.

³⁵⁷² García Fernández, M. S., (1993), pp. 194,195. García Fernández, M. S., (1994), p. 277. Sancho, J. L., y Aparicio J.R., (2000), pp. 66, 67, 68.

³⁵⁷³ Se habla de dormitorio antiguo puesto que, como se ha dicho en la nota anterior, en 1742 los soberanos trasladaron sus aposentos a otro lugar del Palacio de La Granja. Bottineau, Y., (1986), p. 625. García Fernández M. S., (1994), p. 288, nota 17.

³⁵⁷⁴ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13554.

³⁵⁷⁵ Quizá con esta afirmación se pretendiera indicar que este tablero consistía en la única laca propiedad de la reina, siendo las demás de Felipe V.

³⁵⁷⁶ AGMJ. Leg. 9. Lavallo Cobo, T., (2003), p. 214, nota 6.

Y dentro de la reiteradamente mencionada relación de bienes de 1774, el dormitorio real aparece descrito de este modo:

*Quinta Pieza de Azulejos: Esta Pieza se halla adornada con rodapie, cerco de Puertas y ventanas de mármoles, y las Murallas de Damasco Azul, sobre el qual estan repartidas doze Pilastras de charoles negros de la China, y otros recuadros entre las Pilastras y enfrente de la ventana un tablero grande de dhos Charoles...*³⁵⁷⁷.

La decoración de este dormitorio se trató de modificar por parte de Sacchetti, aunque sin éxito, mediante un proyecto del año 1741 que se custodia en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid. Éste incluía mármoles, espejos, talla dorada y lacas³⁵⁷⁸.

1.2 .1 Paneles reseñados en el inventario de Isabel de Farnesio de 1746

Entre los objetos citados en este inventario figuran algunas de las lacas que sobraron de la decoración del dormitorio real y del *gabinete de los espejos*, según los proyectos de Juarra. Parte de ellas son orientales y otras fueron realizadas en San Ildefonso³⁵⁷⁹.

Recogemos dichas menciones por el orden de aparición en el inventario de la reina. En la primera de ellas no figura la habitación de donde sobraron los tableros.

*...Doce tableros de Charol fondo negro, y labores lisas de oro tienen â nueve pies de alto; y media vara de ancho...*³⁵⁸⁰

Las tres siguientes citas señalan los paneles de laca que sobraron del *gabinete de los espejos* definido como *Quarto vajo*:

*...Otros dos [tableros] del mismo fondo (negro) que los antec.^{tes} tienen a ocho pies de alto, media vara y seis dedos de ancho, estos dos sobraron de las que se colocaron en el Gavinete del Quarto vajo...*³⁵⁸¹

*...Otro del proprio fondo [negro] y alto; y de ancho media vara, y un dedo, es también residuo de las citadas en la part.^{da} antec.^{te} ...*³⁵⁸²

*...tros dos tableros, fondo blanco que tambien sobraron. tienen á siete pies de alto; media vara, y diez dedos de ancho...*³⁵⁸³

³⁵⁷⁷ AGP. REG. Libro 266.

³⁵⁷⁸ G. B. Sachetti, proyecto para la decoración de la sala central se San Ildefonso. Fundación Lázaro Galdiano. Sancho, J. L., (1994), pp. 258, 259, 261, 262, p. 272, nota 40. García Fernández, M.S., (2003), p. 341. Sancho, J. L., (2002), pp. 344, 345, p. 351, nota 91.

³⁵⁷⁹ García Fernández, M. S., (1994), pp. 279-281.

³⁵⁸⁰ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13568.

³⁵⁸¹ *Ibidem* nota anterior.

³⁵⁸² *Ibidem* nota anterior.

³⁵⁸³ *Ibidem* nota anterior.

A continuación existen dos referencias a una serie de lacas que no fueron aprovechadas en el dormitorio de los reyes:

*...Otros dos fondo encarnado con ramos de oro de realce que sobraron de los empleados en la Pieza del Dormitorio tienen a seis pies y medio de alto; media vara, y quatro dedos de ancho....*³⁵⁸⁴

*...Un tablero fondo negro gravado, que asimismo sobró del Dormitorio tiene diez pies de alto; media vara y cinco dedos de ancho...*³⁵⁸⁵

De nuevo dos anotaciones de paneles de laca procedentes del *gabinete de los espejos*:

*Otros Cinco tableros fondo negro con flores, y ramos de realce dorado; y colores tienen á ocho pies de alto; med.^a vara y quatro dedos de ancho que también sobraron del Gavinete del Quarto bajo...*³⁵⁸⁶

*...Sesenta, y cinco piezas de Charol negro pintado de colores, que parecen estar dedicadas, a ser a proposito para frisos, que las unas entran dentro de las otras. tienen á quatro pies de alto; una qu.^{ta} de ancho; y del numero que havia se gastaron diez y seís piezas en el Dormitorio iguales alas referidas....*³⁵⁸⁷

Según el contenido de la cita anteriormente transcrita estas lacas eran iguales a otras dieciséis ya empleadas para la decoración del dormitorio real, probablemente las que sirvieron para enmarcar los cuadros de Panini y Lucatelli, aunque éstas se definen más adelante como de charol rosa y no de color negro.

Tras este listado de obras, en el inventario se indica que todas las lacas destinadas al *gabinete de los espejos* habían sido cortadas y adaptadas a los muros de dicha habitación:

*...Todo el numero de Piezas de Charol que estaban empleadas en el quarto vajo se hallan en ser arregladas a las medidas que en aquel tiempo tenia el expresado Cuarto...*³⁵⁸⁸

La descripción exacta de los paneles laqueados adaptadas a los muros de estas dos salas, tras la reforma juvarriana, consta en este inventario bajo el epígrafe: *Charoles con que están adornadas la Pieza del Gav.^{te} de los espejos y la del Dormitorio Antigo*:

*...Doce Pilastras de doce pies y me.^o de alto, uno y quatro dedos de ancho que son de los Charoles negros gravados de diferentes Pajaros, figuras, flores, y otras cosas...*³⁵⁸⁹

³⁵⁸⁴ *Ibídem* nota anterior.

³⁵⁸⁵ *Ibídem* nota anterior.

³⁵⁸⁶ *Ibídem* nota anterior.

³⁵⁸⁷ *Ibídem* nota anterior.

³⁵⁸⁸ *Ibídem* nota anterior.

³⁵⁸⁹ *Ibídem* nota anterior.

Las de la cita antedicha son las pilastras de laca china que aún podemos contemplar en el dormitorio real.

*...Diez y seis Piezas de Charol color de rosa, con figuras de relieve, que sirven de adorno a las quatro Pinturas de Prespectiva que ai en la pieza del Dormitorio antiguo...*³⁵⁹⁰

Son los entrepaños de laca española que, de cuatro en cuatro, enmarcan la parte superior e inferior de los cuadros de Panini y Lucatelli para obtener un espacio rectangular³⁵⁹¹. Como se ha dicho, podrían corresponder a las lacas descritas en una cita anterior, como semejantes a las sesenta y cinco de color negro sobrantes de este dormitorio.

*...Seys Piezas de Charol fondo encarnado con Peñascos, y figuras de relieve tienen las quatro á cinco pies y me.^o de alto, uno y seis dedos de ancho y los dos á seis, y quatro de alto; y dos pies de ancho...*³⁵⁹²

Este apunte se refiere a las cuatro lacas rojas del dormitorio que forman el cuerpo central de los entrepaños mixtilíneos, al panel horizontal sobre el dintel de la ventana y al homólogo actualmente perdido en la pared frontal.

*...Ocho Piezas de Charol negro pintado de Colores, y oro; tienen á vara de alto; un pie, y dos dedos de ancho...*³⁵⁹³

Estas ocho piezas eran en realidad los cuerpos superior e inferior en laca negra de los entrepaños mixtilíneos del dormitorio real.

*...Otras tres Piezas de Charol verde que sirven de entrepaños en los derrames de la Ventana, con figuras de medio relieve. tienen las dos a ocho pies. y quatro dedos de alto; un pie, y doce de ancho, y la restante vara y quatro dedos de alto; y el mismo ancho que las antecedentes...*³⁵⁹⁴

Las lacas mencionadas se encontraban en el *gabinete de los espejos*, una de ellas se conserva actualmente, como se ha dicho, en los almacenes del Palacio de La Granja.

A continuación, aparece la anotación más arriba transcrita que describe el dormitorio de los reyes según el proyecto juvarriano; es decir tal y como estaba decorado en el momento de redactarse este inventario.

Después, tras la enumeración de una serie de espejos, procedentes del *gabinete de los espejos*, se define dicha sala según la trascripción anteriormente apuntada.

³⁵⁹⁰ *Ibídem* nota anterior.

³⁵⁹¹ García Fernández, M. S., (1993), p. 197.

³⁵⁹² *Ibídem* nota anterior.

³⁵⁹³ *Ibídem* nota anterior.

³⁵⁹⁴ *Ibídem* nota anterior.

El gusto por los revestimientos parietales de laca sigue estando de moda en el siglo XIX. Así, en el decimonónico *salón de fumar*³⁵⁹⁵ del Palacio Real de Madrid, al que nos hemos referido en páginas precedentes, existe una puerta de dos hojas con paneles de *urushi* entre bastidores de laca europea con molduras que imitan el bambú³⁵⁹⁶.

Los conjuntos decorativos a base de revestimientos murales de laca, no solo se instalaron en los palacios reales, sino que se hicieron extensivos a los de la nobleza. Ejemplo de ello serían los gabinetes del palacio del marqués de la Ensenada, de la primera mitad del siglo XVIII, en los que los paneles de laca se combinaban con pequeñas ménsulas para exhibir porcelanas orientales³⁵⁹⁷.

2. MOBILIARIO

Para finalizar nos referiremos brevemente al mobiliario español o bien localizado en nuestro país, objeto de estas prácticas, de las cuales contamos con escasos ejemplos. Las intervenciones más antiguas se remontan al siglo XVII. Este sería el caso de un bufete posiblemente español que se encuentra cubierto por completo de laca *namban* probablemente extraída de artículos más antiguos deteriorados o en desuso. Lo más probable es que esta intervención hubiera tenido lugar en territorio español. Esta mesa se encuentra en la actualidad en el Palacio Wilanów de Varsovia³⁵⁹⁸. Otro bufete del XVII revestido de laca *namban* se ha localizado en el mercado de antigüedades³⁵⁹⁹.

A las intervenciones aludidas del siglo XVII podemos añadir la de una arqueta - relicario *namban* de la centuria anterior, existente en el Convento de las Clarisas San Juan de la Penitencia de Alcalá de Henares, que en origen fue un escritorio. Dicha transformación, revelada por la profesora Yayoi Kawamura, conllevó la aplicación de laca del mismo estilo en las tornapuntas que rematan el relicario procedente de la trasera, frente de los cajones y tabicas del escritorio desaparecido. Según Kawamura esta intervención pudo haber tenido lugar en la América virreinal³⁶⁰⁰.

³⁵⁹⁵ Este tipo de habitación masculina destinada al juego y la conversación, acompañada de la costumbre de fumar, tuvo eco en España a partir de 1840. AAVV., *Fascinados por Oriente...*, (2009), p. 83.

³⁵⁹⁶ N° Inv PN: 10002564. La decoración de esta sala de estilo *chinesco*, cuyas paredes se decoraban con piezas de loza vidriada y ricas telas importadas de Francia, fue dirigida por José Segundo de Lema durante el reinado de Alfonso XII, en los últimos años del siglo XIX. [AGP. A. G. Obras del siglo XIX. Leg. 38]. Cabezas, C., y Sancho, J. L., “Las salas de billar y de fumar en el Palacio Real de Madrid. La recuperación de un conjunto decorativo alfonsino”. *Reales sitios* (1993), nº 18, pp. 13, 20. Sancho, J. L., La arquitectura de los Reales Sitios. Patrimonio Nacional / Tabacalera. Madrid, (1995), pp. 87, 90. García Fernández M. S., (2003), p. 344. Sin embargo, no hemos encontrado mención alguna a las puertas lacadas en la documentación consultada sobre las obras de la sala. De hecho, las facturas de artífices y proveedores localizadas solo se refieren a los demás elementos de la sala (loza esmaltada, telas y muebles). De ahí que quizá las puertas no formaron parte del proyecto de la sala, pudiéndose haber colocado en ella en fechas posteriores. En conclusión: lamentablemente no conocemos ni el origen concreto de estas lacas, ni el momento en el que llegaron a Palacio. Tampoco hemos conseguido información de las lacas que decoran las contraventanas de esta habitación.

³⁵⁹⁷ Castellanos, C., (2002), p. 404.

³⁵⁹⁸ <http://www.wilanow-palac.pl/galeria/14502/0/foto/0> (consulta de Mayo de 2015).

³⁵⁹⁹ <http://www.christies.com/lotfinder/lot/a-nanban-lacquer-table-momoyama-period-1928104-details.aspx?intObjectID=1928104> (consulta de Mayo de 2015).

³⁶⁰⁰ Kawamura, Y., (2013), p. 386. Véase cap. III de esta tesis.

Con respecto al siglo XVIII, contamos con otras sucintas noticias referidas a estas prácticas. Así, Soledad García Fernández se refiere a tres obras de carácter europeo cubiertas de laca extremo oriental que fueron adquiridas en París por Isabel de Farnesio, al poco de morir Felipe V, con destino al Palacio de La Granja. Se trataría de una cómoda y una mesa - escritorio de laca *antiguo Japón*, más otra cómoda de barniz rojo *de la China*, todas ellas guarnecidas de bronce dorado de molido³⁶⁰¹.

Otro ejemplo de este tipo de prácticas podría describirse en la cita que presentamos a continuación que alude a dos asientos europeos presentes en el inventario de bienes de Mariana de Neoburgo del año 1740. Sin embargo, en caso afirmativo, no nos es posible confirmar si se llevó a cabo aquí o fuera de nuestras fronteras:

*...Dos Canapees de Charol de china...*³⁶⁰²

Al hilo de este argumento, como ya se ha visto, en las fuentes documentales se alude con cierta asiduidad a elementos exentos de laca que bien podrían servir, tanto para revestir paredes, como muebles.

También se han localizado referencias al uso de tablas para la ejecución de biombos de nueva factura. Las dos siguientes anotaciones, ya transcritas, se incluyen en el inventario de Carlos II redactado entre 1701 y 1703.

*...Diez Y Siette tablas de charol del mismo altor (sic) del oratorio y de ancho media Vara Cada una para Biombo tasadas todas por el dicho Alejandro Dubo en dos mill doblones...*³⁶⁰³

*...Doze ttablas de charol fino lexittimo para Biombo realzadas de figuras...*³⁶⁰⁴

Por otra parte, quizá podríamos considerar que dos de las lacas que se desecharon del dormitorio de los reyes y del *gabinete de espejos* del Palacio de San Ildefonso a la llegada de Juvarra a la Corte, se destinaran a los tableros de las mesas de nueva factura que fueron construidas por Juan Manuel de Torres y Bartolomé de Aguilar Torres el 13 de Octubre de 1735.

*...dos Bufetes para dos tablas de Charol...*³⁶⁰⁵

³⁶⁰¹ García Fernández, M. S., (2003), p. 340. Román Navarro, M., (2009), p. 44.

³⁶⁰² AGP. Reinados. Felipe V. Leg. 269. Exp. 1.

³⁶⁰³ Fernández Bayton, G., (1975). Vol. 1, nº 98, p. 149. Estas tablas probablemente fueran de laca china *Coromandel* ya que la cita hace referencia a un oratorio, reseñado en la anterior, cuya descripción nos permite suponer que responde a esta técnica. Este tipo de obras se realizaban para el mercado doméstico chino y pocas veces se destinaba a la exportación. De ahí el alto precio de estas tablas. Véase Webb, M., (2000 b), p. 218. Véase cap. I.

³⁶⁰⁴ Fernández Bayton, G., (1975). Vol. 1, nº 123, pp. 152, 179.

³⁶⁰⁵ AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13552. Cfr. Sancho, J. L., (1994), p. 261, p. 272, nota 47.

Finalizamos este apéndice señalando que en una colección particular madrileña se conserva una cómoda francesa del siglo XVIII forrada de laca oriental que porta la estampilla *Moreau* relativa al ebanista y comerciante de muebles Louis Moreau³⁶⁰⁶.

³⁶⁰⁶ Salvert, F., *Les ébenistes du XVIII^e siècle*. G. Van Oest. París y Bruselas, (1923), p. 214.

APÉNDICE IV. DOCUMENTOS

APÉNDICE IV. DOCUMENTOS

Documento nº1

Inventario de bienes de Felipe II (1598-1612)³⁶⁰⁷

Testamentaria de S.M. D. Felipe II. Inventario y tasación de los bienes y alhajas de los cuartos de S.M efectuado con motivo de la testamentaria del Rey D. Felipe II (1598-1612). AGP. RE. Legs. 235-239.

Instrumentos musicales

4.224. *Cuatro violones grandes, medianos y pequeños, que van disminuyendo en grandor, hechos en la China: son de madera laqueada y la tapa de madera amarilla, todos con sus arquillos metidos en cajas de madera de la India, laqueados por de fuera de oro y negro y dentro de colorado. Nº 53. Tasados en cincuenta ducados (p. 262).*

4.225. *Cinco violones grandes de la China, laqueados de oro y negro, con las tapas de madera blanca, dorada a partes, con portezuelas sueltas y arquillos, laqueados de colorado. Nº 54. Tasados en cincuenta ducados (p. 263).*

4.226. *Un rabelito de madera, laqueado de colorado y oro y la tapa de madera blanca dorada sin cuerdas ni portezuelas, es hecho en la China. Nº55. Tasados en seis ducados; está con las de arriba. Nº 55. (p. 263).*

4.232. *Una tiorbia con dos cabezas, de hechura de laúd barnizada por el embés con listas de marfil, en su caja. Nº 60. Tasada en trescientos reales; está en su caja; cubierta de cuero negro. (p. 263).*

4. 234. *Un laúd, tapa de pinavete y el brazo de caoba y la cabeza más derecha que los ordinarios, con la barriga de caña de la India barnizada, listada de madera blanca; en su caja de madera, cubierta de cuero negro. Nº 62. Tasado en veinte ducados. (pp. 263-264).*

4.238. *Otro laúd pequeño de siete órdenes con la tapa de pinavete y la trasera de caña de Indias, barnizada, con cabeza de ébano, en su caja de madera, cubierta de cuero negro. Nº 66. Tasado en doce ducados. Tiene dos hendiduras en las costillas (p. 264).*

4.239. *Otro laúd, la tapa de pinavete y la barriga de caña de Indias, barnizada de colorado, con puntos de ébano, con dos mascaroncillos de bronce, uno junto al cuello, y otro en lo bajo para prenderle, en su caja, cubierta de cuero negro, que está maltratado. N º 67. Tasado en cien reales (p. 264).*

³⁶⁰⁷ Extracto tomado de la transcripción publicada por Francisco Javier Sánchez Cantón. Sánchez Cantón, F. J *Inventarios Reales. Bienes que pertenecieron a Felipe II*. Archivo documental español/ Real Academia de Historia. Madrid, (1956- 1959). Vol. II.

4240. Otro laúd, la tapa de pinavete y las costillas de caña de Indias, con cabeza y brazo de ébano, barnizada de colorado, en su caja, cubierta de cuero negro. N° 68. Tasado en diez y seis ducados (p. 264).

4.471. Dos escritorios medianos hechos en la China , colorados y dorados, con dos puertas cada uno; con cajones dentro, con unos candados de latón; embiolo de las Filipinas el gobernador Guido de Labazaños .Tasados en doze ducados (p. 286).

4.473. Un escritorio contador de ébano, con listas de marfil y cinco cajones pequeños, que entran y salen; y uno grande que muestran dos, y una portezuela en el medio; y al un lado un cajón, que es escribanía, y en él un tintero y una salvadera y una cajuela para ostias de marfil y un estuche con dos compases; y este cajón tiene debajo un apartamiento para tener papel. Los cajones de dentro son de brasil y la delantera labrada de marfil, laqueada de colorado, con algunas cosillas de nácar; tiene de largo vara y cuarta y de alto una tercia; metido en una caja, cubierta de cuero bayo y forrada de bayeta verde, y aldabas de hierro plateado. Tasado en seiscientos reales (p. 286).

4.476. Una escribanía de asiento, de la China, negra y pintada de por fuera de muchas figuras de Indios; guarnecida con cantoneras y goznes, cerradura y llave y una aldaba en lo alto: toda de plata, y dentro de ella un tintero y salvadera de plata, que pesaron seis onzas y siete ochavas y media; metida en una funda de terciopelo negro con alamares de seda negra, forrada de tafetán amarillo. Tasada en diez y seis ducados (p. 287).

4.477. Seis escribanías de asiento, cubiertas de laque negro, pintadas de oro y por de dentro coloradas, con cerradura, llave y guarniciones de latón, que embió de las Filipinas el Gobernador Guido de Lavazano. Tasadas en doce ducados (p. 287).

4.478. Cinco escribanías de asiento, cubiertas de laque negro, pintadas de oro y por de dentro coloradas, con cerradura, llave y guarniciones de latón. Tasadas en diez ducados (p. 287).

4.481 Una caja redonda grande de la China, cubierta de laque colorado y amarillo, que tiene poco más de media vara en ancho, con su tapador. Tasada en cuatro reales (p. 287).

4.482. Otra caja redonda con su tapador, de la China, cubierta de laque negro y oro y otros colores, de media vara escasa de diámetro. Tasada en dos ducados (p. 287).

4.483. Cuatro cajuelas con sus tapadores, redondas, de laque coloradas, ochavadas, hechas en la China; la mayor de ellas está rota. Tasadas en diez y seis reales (p. 287).

4.484. Cuatro cajuelas, cubiertas de laque negro y oro, con redecillas doradas de diferentes tamaños. Tasadas en diez y seis reales (p. 287).

4.485. Otras cuatro cajuelas prolongadas, ochavadas, cubiertas de laque negro y oro por dentro coloradas, con tapadores de lo mismo y redecillas. Tasadas en treinta y dos reales (pp. 287-288).

4.486. *Cuatro cajas de la China, prolongadas, coloradas y doradas, con goznes y cerraduras de latón. Tasadas en treinta y dos reales (p. 288).*

4.495. *Una caja de la India, redonda con pie y tapador y una pieza en el medio, que hace apartamiento en tres piezas, laqueada por de dentro de colorado y por de fuera de colorado y oro; tiene media vara de alto y una tercia y dos dedos de diámetro. Tasados en seis ducados (p. 288).*

4.496. *Dos cajas de bandeja, redondas, con sus tapadores que entra una en otra, laqueadas por de fuera de oro y negro con pájaros y ramas y por de dentro de negro con unas yerbas pintadas; tiene la mayor una tercia y tres dedos de diámetro. Tasadas en diez ducados (pp. 288-289).*

4.497 *Otra caja redonda, con tapador, como la dicha, que tiene una tercia menos dos dedos de diámetro, y por dentro unos ramos de oro y en el tapador, por de fuera, un hombre desquijarando un tigre. Tasada en diez y seis reales (p. 289).*

4.498. *Tres cajas de bandeja de la India, redondas, con sus tapadores, laqueadas por dentro de verde y por de fuera de colorado y negro, de labor, descubierta la madera a partes que hace labor; tiene la mayor media vara menos dos dedos de diámetro. Tasadas en cuarenta reales (p. 289).*

4.499. *Una cajuela de la India, redonda, con su tapador, de hechura de ostiario, laqueada de negro y oro, por de dentro unos ramos de oro en el suelo y tapador; tiene una cuarta de diámetro. Tasadas en doce reales (p. 289).*

4.506. *Una bandeja de la China, negra, laqueada de colores por de fuera y de dentro cubierta de nácar sobre negro, que tienen cinco dozados de ancho. Tasada en doscientos reales (p. 289).*

4.507. *Dos bandejas de la China, coloradas y doradas, que tienen a tres cuartas de diámetro. Tasadas en seis ducados ambas (pp. 289-290).*

4.508. *Treze bandejas grandes, de la India, un poco unas mayores que otras, de hechura de platos, el suelo llano; laqueadas de negro y por lo alto doradas, de ramos, troncos, pájaros, hojas y animales; la más pequeña de ellas rompida. Tasadas a cincuenta reales cada una (p. 290).*

4.509. *Una bandeja de la India, laqueada de negro, y por de dentro ramos y pájaros y animales de oro y algunos colores; tiene de diámetro dos tercias. Tasada en cincuenta reales (p. 290).*

4.510. *Otra bandeja de la India, laqueada de negro, con ramos de oro y dos gallos de oro y colores; tienen de diámetro tres cuartas. Tasada en cincuenta reales (p. 290).*

4.511. *Otra bandeja de la India, laqueada de negro, con ramos y hojas y pájaros de oro y colores; tiene dos tercias de diámetro. Tasada en cincuenta reales (p. 290).*

4.512. *Tres bandejas de la India pequeñitas, que se tomaron de almoneda de Sebastián Santoyo. Tasadas en cincuenta reales (p. 290).*

4.513. Otra bandeja grande dorada, de la India, que se tomó de la dicha almoneda. Tasada en cincuenta reales (p. 290).

4.514. Item una bandeja redonda pequeña con tapador, laqueada de negro y amarillo y colorado con algunas rayas de verde, la cual se carga por añadida y resulta de los 18 pliegos agujereados. Tasada en (p. 290).

4.520. Un escritorio de madera de haya de Flandes, a manera de azul [sic], pintado todo de surtos [sic] y flores y dorado, y, por de dentro, por la parte de atrás, tiene siete cajoncillos, que entran y salen, y en uno, tintero y salvadera de madera, con sus botoncillos de hierro melado; tiene una tapa, que entra por arriba a cola de milano, con su cerradura sin llave; asienta sobre una tablilla redonda laqueada de colorado, con dos bolas; ándase alrededor con un tornillo; por la pare de atrás; tiene de alto una tercia menos dos dedos y de ancho lo mismo. Tasado entres ducados (p. 293).

4.535. Una mesa, en dos, ochavada, cubierta de nácar, con bisagras de plata y por su embés pintada de verde, con banco de ébanoy cinchas de terciopelo azul; que fué de la Reyna María. Tasada en 132 reales, 4488 (p. 297).

4.536. Otras mesa, en dos, cuadrada, de la China, cubierta de laque negro, pintada de oro de aves y otras cosas de la Yndia, con cantoneras y bisagras de hierro doradas por de fuera; con bancos de ébano y cinchas de terciopelo negro con hebillas de hierro doradas, con una funda de cuero negro forrada en terciopelo negro; tiene la mesa bara y quarta en cuadro. Tasada a 200 reales. Que ha de estar en cargo de furriera, vióse y hallóse cargada a Pedro del Yermo en género «escritorios y bufetes» y allí está tasada; y esta partida no vale y así se tiesta/ Cargóse por género (p. 297).

4.538. Otra mesa, en dos, de la Yndia de Portugal, cubierta de laque negro, dorado y de colores, con diversos pájaros y animales y ramos; hendidas ambas tablas de largo a largo; que tienen vara y 7 dozabos de largo y vara y tercia de ancho; con bancos de lo mismo. Tasada en 200 reales, 6.800.-Recibida en la pieza del Monasterio de doña María de Aragón/ Idem (p. 298).

4.539. Otra mesa de la Yndia, cubierta de laque negro, dorada, de paixases con diversas figuras de aves y con una cenefa a la redonda de figuras y mascarones dorados; con tres bisagras y cantoneras que parecen de plata; con bancos de lo mismo; de vara y siete dozavos de largo y bara y quarta de ancho. Esta mesa está cargada a Pedro del Yermo y así se descarga tiesta aquí (p. 298).

4.549. Una silla de caderas hecha en la Yndia, los palos de laque negro, dorados; con asiento y respaldo de red de yerba de la Yndia. Tasada en 200 reales, 6.800.-Rey/ Recibida en el oficio (p. 300).

4.900. Una caxa de madera de la Yndia con dos puertas a manera de oratorio, quadrada de una vara de alto y dos tercias de ancho y otras dos de hueco con un caxon en lo bajo, forrada por dentro en papel y por de fuera laqueado de negro, guarnecido de chapas de laton cincelado y dorado que vino del Japón tiene un pie de ébano en triángulo con tres bolas y su balaustre con sus molduras y encima una pieza redonda en que encaxa el oratorio. Tasado todo en 100 ducados, 37.500 - Recibidos/ Cargado en el género de lo vendido en la almoneda, a pliego 398 (p. 349).

4.901. Otra caxa como la dicha, que no tiene pie. Tasada en 40 ducados, 15.000 (p. 349).

5.061. Una caja laqueada de la Yndia, en dos, que entra una en otra, guarnecida los cantos de plata, pintada por de fuera con ramos y hojas de oro y plata; en la una dos chapas y encima de cada una una redecilla de azero y con una sortija; que de cada una asse un cordón de seda de colores, envuelta en dicha caja en dos fundas, la una de velo morado de seda y la otra de lienzo de caniquí verde pintado de amarillo, forrado en tafetán blanco y verde y esto metido en otra caja de madera del mismo tamaño; que tiene de largo vara y sesma y una tercia de ancho con su candado y llave (p. 379).

5.062. Otra caja como la contenida en la partida antes desta, que tiene de largo dos tercias y una ochava de ancho, metida en otra caja de madera de la Yndia, laqueada de colorado, con su cerradura sin llave, que ambas parecen portacartas de la Yndia (p. 379).

Bandejas y otras cosas

Cargo, que se le hace de las cajas y bandejas, que ha recibido de Antonio Voto, de que no abía cargo y se pone por acrescentado:

5.091 (Fº 988). *Hacésele cargo de una caja de la China de más de una cuarta de alto y una tercia de diámetro, laqueada de colorado por dentro y por fuera y negro menudo. Tasada en doce reales (p. 383).*

5.092. *Otra caja de la China redonda, con pie, guarnecido de latón, y por el borde con guarnición de lo mismo, con cuatro manijas, guarnecidas del mismo latón; tiene media vara de diámetro escasa. Tasada en cuatro ducados (p. 384).*

5.093. *Tres bandejas de cascos de calabaza quebradas, pintadas de diversos colores, de siete dozavos de diámetro. Tasadas a ocho reales cada una (p. 384).*

5.094. *Otra bandeja sana del mismo tamaño y hechura que las de arriba. Tasada en doce reales (p. 384).*

5.095. *Otras dos bandejas como las dichas, sanas. Tasadas cada una a catorce reales (p. 384).*

5.096. *Una caja de la China ochavada pequeña, por de dentro de negro y de fuera de colorado y oro, con un apartamiento dentro. Tasada en cuatro reales (p. 384).*

5.097. *Una caja cuadrada como arquilla, con una pieza dentro de madera, laqueada de negro, con su tapador, de cinco dozavos de largo y una cuarta de ancho. Tasada en cuatro reales (p. 384).*

5.099. *Una caja redonda de bandeja con su tapador, negra por de dentro y con ramos y pájaros por encima del tapador y por de fuera de laque negro y oro, de media vara de diámetro, menos dos dedos. Tasada en diez y seis reales (p. 384).*

5.100. *Otra caja de madera de la China, laqueada de colorado, y por de dentro con ramos y pájaros y por de fuera de colorado y amarillo, de una tercia de diámetro. Tasada en ocho reales (p. 384).*

5.101. *Un tapador de una caja de la China de hechura de medio pan, pintada y laqueada de negro y otros colores, que no es de valor (p. 384).*

5.102. *Otra caja de madera de la India, redonda, con su tapador, de una tercia de diámetro, sin pintura ninguna ni otra color más que la de la misma madera. Tasada en dos reales (p. 384).*

5.106. *Una caja de madera negra de la China de hechura de urna, laqueada de negro, con unas flores coloradas con su tapador y seis redecillas en él y otras seis en el cuerpo de ella. Tasada en cuatro reales (p. 385).*

Documento nº 2

Inventario de bienes de Margarita de Austria (1612)

Guardajoyas. Inventario de Alhajas y efectos que quedaron por fallecimiento de la Reina Doña Margarita. AGP. AG. Leg. 902 ². Exp. 1 3.

...otro escriptorio de india con ocho cantoneras plateadas de cobre y todos sus caxones y llaves con sus clavos de plata tassados en trescientos Reales=Digo que lo tasso gregorio navarro samblador en quinientos Reales en madrid a veinte y nueve de mayo de mill y seiscientos y Doce=... (Fol. 47 rº).

...otro scriptorio de la India con ocho cantoneras de cobre y dos aldavas cerradura y dos tirantes y y una cubierta de terciopelo verde fondo en oro con sus alamares y franxas de oro forrada en terciopelo carmessi tassado con la dicha cubierta en ducientos reales=y se advierte que en los caxones del escritorio avia cantidad de abanillos ylo de portugal y sedas de diferentes colores y tres piezas de zintas deylo las quales dichas cosas ban cargadas en sus generos donde tocan. Y alli se hallaran apreziadas=Digo que se a tassado con la cuvierta en quinientos Reales por el dicho Dicho (sic) dia= ... (Fol. 100 rº).

...Un jarro de la yndia con un pico laqueado de oro y negro con una guarnición de bronce que asse cuerpo con el pico tassada en diez ducados = retassado en ocho Ducados... (Fol. 111 rº).

...Tres cajas negras Doradas de la yndia con su tapador y en la una una bandeja chica en una de las quales ay siete caxitas pequeñas y una larga y en la otra pedazos de lacre todas las quales caxas se entran en una caxa de palo de la yndia con su tapador y el Lacre que esta dentro della ba cargado en genero de guantes y bolsillos que fueron tassados en cinquenta y cinco reales... (Fols. 112 rº-112 vº).

...Una bandeja de la yndia en dos partes esta dentro de una caxa de madera blanca tassada en ocho reales ... (Fol. 112 vº).

...Un escriptorio de madera de la Yndia a manera de bandeja con sus caxitas dentro otras dos bandejas de lo mismo que entran las unas en las otras tassado todo en ocho Ducados ... (Fol. 112 vº).

...Dos caxas Bandejas de la yndia en que se hallan quatro colmillos y tres bassos de marfil que va cargado en sus generos tassada en ocho reales plº20... (Fol. 112 vº).

...Una caxa de la yndia con una debanadera dentro tassado todo en diez y seis reales... (Fol. 112 vº).

...siete caxitas de la yndia de diferentes tamaños negras y doradas tassadas a tres reales una con otra pliego.20... (Fol. 112 vº).

...Mas quatro caxas largas de la yndia las dos negras y las dos coloradas tassadas a seis reales cada una pliego.20... (Fol. 112 vº).

...Seis caxas quadradas con dos tapadores enzima de la yndias que son dos y cada una en tres piezas tassadas en sesenta y seis reales. plº 20... (Fol. 112 vº).

...Una caxa ochavada de lo mismos con su tapador tassada en veinte y dos reales plº, 20... (Fol. 113 rº).

...Una caxa de la yndia con su tapador colorada tassada en diez y seis Reales. plº.23...(Fol.113 rº).

...Un escriptorillo de tres piezas de la yndia con sie bisagras y tres cerraduras tassado en zinco ducados plº. 23... (Fol. 113 rº).

...Un aguamanil de madera de la yndia negro con su pico tassado en quarenta y quatro reales plº. 23... (Fol. 113 vº).

...Seis escudillas de la yndia de diferentes tamaños tassadas a ocho reales cada vara que monta quarenta y dos reales...(Fol.113 vº).

...primeramente un escritorio de la india con ocho cantoneras plateadas de cobre y todos sus cajones y llaves con sus clavos de plata tassado en quinientos reales...(Fol. 152 rº).

...otro scriptorio de la India con ocho cantoneras de cobre y dos aldavas cerradura y dos tirantes que es de la hechura y tamaño que el antes de este tassado en quinientos reales...(Fol. 152 rº).

Documento nº 3

Inventario de la almoneda de los bienes de Felipe II y de Ana de Austria (1617)

R¹. Casa. Año 1617. Inventario. Cuentas de Cargos y Datas de Hernando de Espejo guardajoyas del Rey Dⁿ Felipe 3^o de lo que se tomo p^a el servicio de S. M de la Almoneda de los bienes libres de Dⁿ Felipe 2^o y la Reyna D^a Ana. AGP. AG. Leg. 903.

...Dos escriptorios medianos hechos en la china colorados y dorados con dos puertas cada uno con cajones dentro con unos candados de laton que ynvio de las Philipinas el Gobernador Guido de Labazanos tassados en doce Ducados... (Fols. 365 rº-365 vº).

...Una escribania de asiento de la china negra y pintada por de fuera de muchas figuras de yndios guarnecida con cantoneras y goznes cerraduras y llave y una aldaba en lo alto todo de plata y dentro de ella un tintero y salvadera de plata que pessaron seis onças y siete ochabas y media metida en una funda de terciopelo negro con alamares de seda negra forrada en tafetan amarillo tassado en Diez y seis dusº ... (Fol. 366 rº).

...Seis escribanias de asiento cubiertas de laque negro pintada de oro y por dentro coloradas con cerradura llave y guarniciones de laton que envio de las Philipinas el Gobernador guido de lavazano tassados en doce ducados... (Fols. 366 rº- 366 vº).

...cinco escribanias de asiento cubiertas de laque negro pintadas de oro y por dentro de colorado con cerradura llave y guarniziones de laton tassados en diez ducados ... (Fol. 366 vº).

= Caxas y bandejas=

...Una caxa redonda grande de la china cuvierta de laque colorado y amarillo que tiene poco mas de media bara en ancho con su tapador tassado en quatro Reales ... (Fols. 366 vº-367 rº).

...otra caja redonda con su tapador de la china cuvierta de laque negro y oro y otros colores de media bara escassa de diametro tassada en dos ducados ... (Fol. 367 rº).

...cuatro cajuelas con sus tapadores Redondas de laque coloradas ochabadas hechas en la china la mayor de marfil rrota tassadas en diez y seys Reales ... (Fols. 367 rº-367 vº).

...cuatro cajuelas cubiertas de la laque Negro y oro con rredecillas doradas de diferentes tamaños tassadas en diez y seis Reales ... (Fol. 367 rº).

...Otras quatro caxuelas prolongadas aobaladas cubiertas de laque negro y oro por de dentro coloradas con sus tapadores de lo mismo y redecillas tassadas en treinta y dos R^{es} ... (Fol. 367 vº).

...quatro cajas de la china de la china prolongadas coloradas y doradas con goznes y cerraduras de laton tassadas en treinta y dos reales... (Fol. 367 vº).

...una caxa de la yndia derronda con pies y tapador y una pieça en el medio que hace apartamiento o entrepiezas laqueada por de dentro de colorado y por de fuera de colorado y oro tiene media bara de alto y una tercia y dos dedos de diametro tass^{da} en seis ducados ... (Fol. 368 rº).

...Dos cajas de bendeja Redondas con sus tapadores que entra una en otra laqueadas por de fuera de oro y negro con pajaros y Ramos y por de dentro de negro con unas

yervas pintadas tiene la mayor una tercia y tres dedos de diametro tassadas en diez ducados... (Fol. 368 rº).

...Otra caja Redonda con tapador como la dicha que tiene una tercia menos dos dedos de diametro y por de dentro unos ramos de oro y en el tapador por de fuera un hombre desquijarando un tigre tassada en diez y seis Reales... (Fol. 368 rº).

...Tres cajas de Bendeja de la yndia redondas con sus tapadores laqueados por de dentro de berde y por de fuera de colorado y negro de labor descubierta la madera a partes que hace labor tiene la mayor media bara menos dos dedos de diametro tassadas en q.^{ta} reales ... (Fols. 368 rº-368 vº).

...Una cajuela de la yndia redonda con su tapador de hechura de hostiario laqueada de negro y oro y por de dentro unos Ramos de oro en el suelo y tapador tiene una quarta de diametro tassada en doce Reales ... (Fol. 368 vº).

...una bendeja de la china negra laqueada de colores por de fuera y por de dentro cubierta de nacar sobre negro que tiene cinco doçabos de ancho tassada en ducientos Reales ... (Fol. 369 rº).

...Dos bendejas de la china coloradas y doradas que tienen a tres quartas de diametro tassadas en seis ducados ambas ... (Fol. 369 rº).

...Trece bendejas grandes de la yndia un poco unas mayores que otras de hechura de platos el suelo llano laqueadas de negro y por lo alto doradas de ramos troncos y pajaros hojas y animales la mas pequeña dellas rompida tassadas a cincuenta reales cada una ... (Fols. 369 rº-369 vº).

...una bendeja de la yndia laqueada de negro y por dentro Ramos y pajaros y animales de oro y algunos colores tiene de diametro dos terzias tassada en zinquenta Reales ... (Fol. 369 vº).

...otra bendeja de la yndia laqueada de negro con rramos de oro y dos gallos de oro y colores tiene de diametro tres quartas tassado en zinq.^{ta} reales... (Fol. 369 vº).

...otra bendeja de la yndia laqueada de negro con rramos y hojas y pajaros de oro y colores tiene dos tercias de diametro tassada en cinque.^{nta} Reales ... (Fols. 369 vº-370 rº).

...tres bendejas de la yndia pequeñitas que se tomaron de la almoneda de Sebastian de santoyo tassadas en zinquenta Reales... (Fol. 370 rº).

...otra Bendeja grande dorada de la yndia que se tomo de la dicha almoneda tassada en zinq.^{ta} Reales... (Fol. 370 rº).

...una mesa en dos ochavada cubierta de nacar con visagras de plata y por el embes pintada de berde con vanco de evano y cinchas de terciopelo açul q. fue de la reyna Maria tassada en ciento y treinta dos Reales ... (Fol. 373 rº).

...otra mesa en dos de la yndia de Portugal cubierta de laque negro dorado y de colores Con diversos pajaros y animales y Ramos endidas ambas tablas de largo a largo que tiene vara y siete doçabos de largo y bara y tercia de ancho con bancos de lo mismo tass^{da} en ducientos reales... (Fol. 373 vº).

...Una silla de caderas hecha en la yndia. los palos de laque negro dorados con assiento y respaldo de Red de yerba de la yndia tassada en ducientos Reales... (Fol. 374 vº).

Documento nº 4

Inventario de Carlos II (1701-1703)

Testamentaría de S. M. D. Carlos II. Inventario general y tasación de todos los bienes muebles de S.M el Rey Carlos II, hecho a su testamentaría AGP. RE. Legs. 240 - 245³⁶⁰⁸

Vol. I

Pieza de las furias

[985] *Vn biombo de Charol de nueue Ojas de a tres Uaras de altto Cada Una y es de la Yndia* (p. 118).

[1.039] *Un biombo de charol de nueue ojas de a tres Varas de altto Cada Vna y es de la Yndia* (p. 124).

Galeria del Zierzo

[97] *Ytten Un Oratorio Portatil de charol lexitimo que haçe tres fachadas abierto a Buril las lauores y pintado lo aburilado y por la parte de adentro Sin lauor de tres Varas y terçia de alto y Uara y dos terçias de ancho que en ttodo el ay diez tablas tasado por Alejandro Dubo en dos mil Doblonos 2.000* (p. 149).

[98] *Yttem Diez Y Siette tablas de charol del mismo altor del oratorio y de ancho media Vara Cada Vna para Biombo tasadas todas por el dicho Alejandro Dubo en dos mill doblones 2.000* (p. 149).

Boveda de ticiano

[121] *Yttem Dos escriptorios de charol fino lexitimo de Vara en quadro poco mas o menos Con diez Y ocho Nauetas Cada Vno Con figuras de relieue Sobredoradas tasados por Alejandro dubo a dosçientos doblones cada Vno hacen quatroçientos 400* (p. 151).

[123] *Yttem Doze ttablas de charol fino lexitimo para Biombo realzadas de figuras de ttres Uaras de largo Y quarta y media de ancho tasadas por el dicho Alejandro dubo a Veintte Doblonos Cada Vno hazen Doscienttos Y quarent a doblones 240* (p. 152).

³⁶⁰⁸ Extracto tomado de la transcripción publicada por Gloria Fernández Bayton. Fernández Bayton, G., *Testamentaría del rey Carlos II (1701-1703)*. Museo del Prado. Madrid. (1975-1981). Vols I y II.

[124] *Yttem tres Bufettes los dos de estrado Y el otro de luzes de nacar, pintados tasados los dos de estrado a quarenta Doblonos Cada Vno; y el de luzes en Veinte hacen Cien Doblonos 100* (p. 152).

[125] *Yttem Un Retratto de nuestra Señora de Mexico en Una tabla de charol embutido de nacar de Uara Y tres quarttas de alto Y Uara Y media de ancho tasado en Ziento Y Çinquenta Doblonos 150* (p. 152).

[126] *Yttem Doze tablas de charol enbutidas de nacares en que ay misterios de la Vida de nuestra Señora de Vara Y quarta de alto Y Uara de ancho tasadas por el dicho Alejandro dubo a Cinquenta Doblonos Cada Vna hazen Seiscientos 600* (p. 152).

[127] *Yttem Veinte Y quatro tablas pequeñas que pueden servir de respaldo o Biombo Uajo de estrado de charol embutido de nacares tassadas a Veinte Y Cinco doblones cada Vna hazen Seiscientos 600* (p.152).

Vol. II

SITIO REAL DEL PARDO

[12] *Yttem quatro Luzericos de Nacar y Charol tassados por el dicho ebanista en ocho doblones 480* (p.130).

Documento nº 5

Inventario de bienes de Mariana de Neoburgo (1740).

Inventario de las alajas y vienes que quedaron por fallecimiento de la Ser.^{ma} s^{ra}, Doña Mariana de Neoburg, Reyna viuda de España, en el Palacio de Guadalajara donde murió. Noticias y Declaraciones de lo demás que à S. M pertenece en otras partes. AGP. Reinados. Felipe V. Leg 269.

...una Caja de charol encarnado con seis frascos de Cristal (que el uno está roto) con sus pomitos de platta y otras diferentes piezas de platta... (S/Fol.).

Cofre nº. 6

...Un Cofre de charol encarnado... (S/Fol.).

Cofre nº. 15

...Un escritorio de Charol azul, y en el lo siguiente... (S/Fol.).

Canapees, Sillas y Taburetes

...Dos Canapees de Charol de china maltratados... (S/Fol.).

Espejos

...otros dos de media vara de largo con marco de Charol en forma de media luna... (S/Fol.).

...otro de tercia de alero con marco de charol... (S/Fol.).

Escritorios

...otros dos de Charol de la China con ocho navettas cada uno y sus dos puertas grandes para zerrarse... (S/Fol.).

...otros dos también de charol mas chicos... (S/Fol.).

Alajas diferentes de naderas finas, y cosas de china

...Tres Cofrecitos de Charol maltratados... (S/Fol.).

Documento nº 6

Inventario de bienes de Mariana de Neoburgo (1741)

Inbentario de las Alajas y Vienes de la Ser.^{ma} s^{ra} Reyna viuda difunta D^a Mariana Neoburg que estaban en el cmv.^{to} de las Vallecas de esta Cortte al Cargo de Dⁿ. Juan Manuel de Sⁿ. Vizentte. AGP. Reinados. Felipe V. Leg. 269. Exp. 1

...Dos Biombos de charol y nacar con pintura fina ... (S/Fol.).

...Una Papelera imittada a charol con pintura maltrattada y en ella veintte y quattro laminas que pareze han sido de abanicos ... (S/Fol.).

...Un Escritorio de charol blanco pintado con navettas y ante puertas, goznes y cantoneras doradas y dentro de sus navettas está lo sig.^{te} ... (S/Fol.).

...Dos Bandejas de charol como de una terzia de ancho, la una endida ... (S/Fol.).

...Seis tavurettes grandes de respaldo de talla dada de barniz azul y dorado con sus cojines de terziopelo carmesí y flecos ... (S/Fol.).

...Doze sitiales de talla dorada y barniz negro ... (S/Fol.).

...Un pié de vara y media de largo acharolado que se dize servía a un escaparate... (S/Fol.).

...Otro pié todo de talla y relieve dorado que se dize servía al escritorio acharolado... (S/Fol.).

...Una Arquita de charol de tres dedos de altto y mas de quattro de ancho y dentro tres navetillas que están llenas de me^s... (S/Fol.).

...Una Cajita de charol negro de quatro dedos de altto y seis de ancho... (S/Fol.).

...Un Cofrezitto de charol de seis dedos de largo... (S/Fol.).

...Seis Jicaras de charol las quatro compañeras con platillos y las dos sin ellos y menores ... (S/Fol.).

...Una escudillita de lo mismo... (S/Fol.).

...Un Baúl de charol de dos varas de largo y dos tercias menos tres dedos de ancho algo maltrattado con sus zerraduras y llave y dentro del lo siguiente... (S/Fol.).

...Una caja de charol redonda de mas de seis dedos de ancho y dentro dos Canrandulas... (S/Fol.).

Documento nº 7

Inventario de bienes de Isabel de Farnesio (1746)

Inventario General de Pinturas, Muebles y otras Alhajas de la Reina Ntra. S.^{ra} q^e tiene en el Palacio del R.^l Sitio de San Ildephonso, ejecutado de orden del Rey Nuestro señor en el año de 1746. AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13568.

Indice de Pinturas, muebles y demas Alhajas q.^e contiene este Invent.^{rio}. 20 Enero 1746.

Charoles de todos generos.

...Dos Bufetes de Charol negro, figura ovalada con una pieza grande de Porcelana de la China Embu.^{da} en el medio; otras seis chicas aelreedor; pies torneados de doblar, que tienen â vara menos un dedo de largo; tres quartas y tres dedos de ancho, y otras tres, y cinco de alto2002... (Fol. 194 rº).

...Una Messa de Charol ovalada con las Armas del Rey en medio y dos figuras tocando Clarines; tiene pies torneadas como las anteceden.^{tes} con Mazorcas doradas; una vara de largo; y dos tercias y medio de ancho...1 (Fol. 194 rº - vº).

...Dos Papeleras de Charol Azul con sus adornos dorados y ocho Navetas cada una de a dos Aldavillas , y excudo, y Aldavones dorados a los lados tienen á varas y diez dedos de alto; media vara y quatro de fondo; quatro tercias, y tres de largo 2... (Fol. 194 vº-195 rº).

...Dos Messas de Charol negro fi.^{ra} Ovalada con sus pies torneados de doblar tienen á vara, y quatro dedos de largo; tres quartas, y ocho de ancho; y otras tres, y quatro de alto...2 (Fol. 195 rº).

...Una Messa de Charol negro, con las Armas del Rey en medio, y pies como las antec.^{tes} Mazorcas doradas. tiene una vara de largo tres quartas y quatro dedos de ancho; y otras tres; y seis del alto...1 (Fol. 195 rº-vº).

...Dos Bufetes de Charol con dos Cajones cada uno, pies de León, y encima dos Papeleras, unidas a los propios Bufetes, que tienen à veinte y Cinco navetas Cerradas con dos Puertas; á cinco quartas de àncho; tercia de fondo, y Otras cinco quartas de alto, inclusa la targeta; Y los Bufetes à vara; y dos dedos de alto; y otra menos dos de fondo...2 (Fol. 195 vº).

...Dos Mesitas de Charol encarnado, con pies de estípite. Chambranas y Cenefas doradas. tiene â tres quartas y ocho dedos de largo; media vara, y quatro dedos de ancho; tres quartas y cinco dedos de alto ...2 (Fol. 196 rº).

...Doce Sillas de Charol Azul, tegidas de caña de Indias, respaldos, y asientos, y su Canapé correspondiente. tienen seis tercias y media de largo...12 (Fol. 196 rº-196) vº).

...Otras Doce de Charol negro tegidas como las antecedentes, con otro Canapé correspondiente; y a propia medida que las de arriba...12 (Fol. 196 vº).

...Un Catre de Charol negro con pies de lo mismo embutido con diferentes piezas de Nacar; y quatro Leones de bronce, en el respaldo por rematees; tiene dos varas y media de largo; una y dos dedos de ancho; quatro tercias y once dedos de alto por la Caveza...1 (Fol. 196 vº).

...Una Mampara de Charol negro, con flores de meº. relieve de distintos colores, pies de madera dados de negro; remate y colgantes de talla dorada; que el todo tiene Siete tercias de alto; y vara y cinco dedos de ancho...1 (Fol. 197 rº).

...Dos Cofres de Charol, fondo negro, y flores doradas de medio relieve, con Charnelas, Cerradura, Aldavas, y Cantoneras de Bronce; el uno tiene vara y dos dedos de largo; dos tercias de ancho; tres quartas y seis dedos de alto; el otro otras tres, y seis de largo, media vara de ancho; y dos tercias de alto...2 (Fol. 197 rº).

...Otros dos de Charol negro, con figuras de me.º relieve doradas y encarnadas Charnelas, Cerraduras, Aldavas, y Cantoneras de Bronce. tienen â vara, y quatro dedos de largo; dos tercios de ancho; y tres quartas y dos dedos de alto...2 (Fol. 197 vº).

...Otros dos Cofres de la misma labor, hechura, y Herrage que los antec.^{tes} tienen á vara de largo, media de ancho, y dos tercias de alto...2 (Fol. 198 rº).

...Quatro escriptorios de Charol negro, con flores doradas, y encarnadas, sus tres Navetas cada uno, las dos Chicas, y la otra mas grande; dos Puertecillas pintadas en ellas, dos escudos de Armas R^{es}. sus tapas de abrir en forma de tocador, con Candaditos, Charnelas, Cantoneras, y Aldavillas de Latón. tienen â tercia, y quatro dedos de alto; otra y dos de ancho; y quarta y dos de fondo....4(Fol. 198 rº).

...Quatro Bacias de afeitar de Charol negro, con su Escudo de Armas R^{es}. dentro...4 (Fol. 198 vº).

...Doce Piezas de Charol negro en forma de Bandejas y dentro un escudo de Armas R^{es} tienen a tercia, y quatro dedos de largo... 12 (Fols. 198 rº-199 vº).

...Seys Bandejas ovaladas de Charol negro pintadas dentro otras Armas R.^{es} y algunas florecitas. tienen á media vara y dos dedos de largo...6 (Fols. 198 rº- 198 vº).

...Tres Cofres del proprio Charol negro, y florecitas doradas. tienen á tercia, y siete dedos de largo...3(Fol. 198 vº).

...Diez del mismo Charol, y distintas medidas que el may.^{or} tiene tercia y un dedo de largo; y el mas chico una quarta... 10 (Fol. 198 vº).

...Una Escribanía con su tapa, del citado Charol negro, y flores doradas. tiene una tercia de largo vara y seis dedos de largo...6 (Fols. 198 vº-199 rº).

...Quatro Bandejas de Charol negro pintadas dentro las Armas R.^{es}. tienen á tercia y dos dedos de largo... 4 (Fol. 199 rº).

...Cinco también de Charol negro, y hechura de Abanico. Con sus Armas R.^{es} dentro; que tienen á tercia y quatro dedos de largo... 6 (Fol. 199 rº).

...Seys Azafates de Charol negro, redondos en porciones también con Armas R.^{es}. tienen á tercia, y dos dedos de Diametro... 6 (Fol. 199 rº).

...Catorce Azafates de la propria figura, y con Armas como las antec.^{tes} que tienen á tercia y quince dedos de Diametro... 14 (Fol. 199 vº).

...Seys Cajas de Charol negro para Abanicos, pint.^{das} dentro las Armas R.^{es} tienen á media vara, y dos dedos de largo... 6 (Fol. 199 vº).

...Quatro vandejas de Charol negro; hechura quadrada, y prolongada, pintadas dentro las Armas R.^{es} tienen á media vara, y dos dedos de largo...4 (Fols. 199 vº-200 rº).

...Quince de la misma calidad, y hechura que las antecedentes. tienen á tres quartas, y dos dedos de largo... 15 (Fol. 200 rº).

...Quatro de la propria figura, y calidad que las antecedentes. tienen á vara y tres dedos de largo...4 (Fol. 200 rº).

...Una Escribania con su tapa, de Charol encarnado; por fuera, y dentro de ella, tres divissiones la de en medio con tres Botecitos de Bronce con sus tapas, y las dos de los lados con otros tres de Charol encarnado; Aldabones, y Charnelas de Latón. tienen á tercia y dos dedos en quadro y diez dedos de alto...1 (Fols. 200 rº-200 vº).

...Un Cajon con su tapa de Charol encarnado, por fuera y dentro de él un escriptorio con cinco Navetas; y tres tablas quadradas á modo de Azafate también de lo mismo; y tres Aldavones de Latón. tiene tercia y seis dedos de alto; el mismo ancho, y una tercia de fondo... 1 (Fol. 200 vº).

...Otro Cajón en la propria confor.^d que el antec.^{te} tiene tercia, y cinco dedos de largo; otra de alto; y una quarta de fondo... 1 (Fol. 201 rº).

...Una Arquita de Charol encarnado, con Charnelas, Cantoneras y Aldavones de Latón. tiene media vara, y tres dedos de largo, una quarta, y dos de alto; y otra de fondo... 1 (Fol. 201 rº).

...Dos escriptorios con dos Puertas, y siete Navetas cada uno, barnizados de blanco, pintadas en ellas algunas flores con Charnelas, Cantoneras y Aldabones de Latón. tienen á tercia, y quatro dedos de alto; otra, y dos de ancho, y este mismo fondo...2 (Fols. 201 rº-201 vº).

...Tres Cajas de Charol encarnado por fuera fig.^{ra} redonda, con tres divissiones cada una; y sus Cadenitas que las cierran... 3 (Fol. 201vº).

...Tres Cajas/ digo diez tazas de Charol encarnado y negro con sus Cubiertas salpicadas de Nacar... 3 (Fols. 201vº- 202 rº).

...Tres Cajas de Charol negro con sus tapas pintadas encima las Armas R.^{es} que parecen ser para Pelucas. tienen á tres quartas de ancho, y dos de largo con su excudo cada una, y charnela de Latón... 3 (Fol. 202 rº).

...Una Escrivania con su tapa de Charol negro, algunas flores embutidas de Nacar, con tres divisiones sus guequecillos dentro, Aldabones, y Charnelas de Latón tiene tercia, y dos dedos en quadro, y diez dedos de alto... 1 (Fols. 202 rº-202 vº).

...Una Arquita de Charol negro, con tapa, y florecitas doradas, dos Aldabones ocho Cantoneras, una Charnela, y una Manecilla todo de Plata. tiene media vara, y tres dedos de largo; una tercia de alto; y quarta de ancho... 1 (Fol. 202 vº).

...Dos Cofres de Charol negro con flores doradas, Aldavones, y escudo de Latón tienen a med.^a v.^a. y quatro dedos de largo; tercia y quatro dedos de alto; otra y uno de ancho... 2 (Fol. 202 vº).

...Dos Cofrecitos de lo mismo. tienen á tercia y siete dedos de largo...2 (Fols. 202 vº- 203 rº).

...Otros Dos del proprio Charol negro con flores doradas. tienen á media vara, y cinco dedos de largo... 2 (Fol. 203 rº).

...Otros Dos de lo mismo. tienen a media v.^a. y sus divisiones dentro...1 (Fols. 203 rº-204 vº).

...Un tocadorcito de Charol negro, embutido de Nacar por fuera, con Cantoneras Charnelas, pies, y escudo de Bronce dorado... 1 (Fol. 204 rº).

...Veinte Platillos en forma de vandejitas de Charol negro mas fino con sus huecos para Jicaras; en los catorce de ellos pintados por dentro algunos Ramitos dorados; Y los seis restantes hechura acanalada con perfiles dorados...20 (Fol. 204 rº).

...Otros Diez Platillos de Charol negro para Jicaras ô tazas...10 (Fols. 204 rº- 204 vº).

...Diez Jicaras de Charol, color de Concha... 10 (Fol. 204 rº).

...Ocho tazas de lo mismo... 8 (Fol. 204 rº).

...Nuebe tazas del proprio Charol á Conchadas... 9 (Fol. 204 rº).

...Cinco Bolas, que haviertas forman diez tazas, las Cinco con las Armas R.^{es}...10 (Fol. 204 vº).

...Siete cajitas obal.^{das} de Charol negro con sus tapas y en ellas las Armas R.^{es}...7 (Fols. 204 vº-205 rº).

...Quatro Cajitas â ymitación de Hostiarios, de Charol color de Cafeé pint.^{das} en las tapas las Armas R.^{es}... 4 (Fol. 205 rº).

...Una Cajita angosta de Charol encarnado con dos Charnelas, y escudos de plata...1 (Fol. 205 rº).

...Veinte y quatro Sillas de Charol de Inglaterra, matizadas de barios colores y tegidas de Caña de Indias... 24 (Fol. 205 rº).

...Una Papelera de Charol de Inglaterra, compañera de las Sillas, que se compone el Cuerpo de arriva de doze Navetas con sus botoncillos dorados; Christales; y en el pie cinco Cajones con Aldavillas doradas, y Cerraduras de lo mismo pintadas de Charol de diferentes figuras de la China tiene ocho pies de alto... 1 (Fol. 205 vº).

...Dos Papeleras quadradas con sus pies de Charol, fondo blanco matiz.^{do} de diferentes Ramos, Pajaros y Figuras de Papeles cortados con Cerraduras, y Visagras de Bronce dorado... 2 (Fols. 205 vº-206 rº).

...Una Papelera con su Escrivania, puerta en medio, nueve Navetas, pies, y Cajon, excudo, y Cerradura todo de Charol, fondo blanco matizado de varias figuras y ramos de Colores de papel cortado... 1(Fol. 206 rº).

...Dos guarnecidas de Abalorio con sus Cerraduras y llaves; Cinco Navetas; por la parte de adentro de Charol negro con ramos dorados... 2 (Fols. 206 rº -206 vº).

...Otra Papelerita guarnecida de lo mismo, con dos Puertas Cerradura, y llave que figura una Port.^{da} de Iglesia, con ocho Columnas, y remate de Cruz...1 (Fol. 206 vº).

...Dos Papeleras de Alamo, con quatro Navetas en la fachada, su escribanía con otras quatro menores, y diez huecos p.^a Papel tiene cada una tres pies, y me.^o de alto; y dos pies, y tres qu.^{tos} de ancho... 2 (Fols. 206 vº-207 rº).

...Un Bufete de Charol blanco, cortado en ocho porciones con pie de lo mismo, Matizado de varias figuras y ramos de Papel cortado... 1 (Fol. 207 rº).

...Dos de Charol compañeros de las Sillas con sus Cajones, excudo, y dos botones de Bronce dorado... 2 (Fol. 207 rº).

...Dos Messas de Charol fondo blanco, matizadas de diferentes ramos, y figuras verdes de papel cortado; remates dorados, Cajones, Cerraduras, y quatro pies quadrados... 2 (Fols. 207 rº-207 vº).

...Dos Bufetes de figura ochabada prolongada con los lados en porcion de Charol fondo blanco, matizados de Arboles, y figuras de papel cortado, y pies del proprio Charol... 2 (Fol. 207 vº).

...Una Messa quadrada con sus porciones de medio punto en las esquinas, de Charol fondo blanco, matizada de varios ramos, y figuras de papel cortado que tiene tres doblezes, y quatro pies... 1 (Fols. 207 vº-208 rº).

...Una Messita de Charol negro hechura de Azafate sobre puesto de papel cortado, y no tiene pies... 1 (Fol. 208 rº).

...Una Messa azul de diferentes dorados, y pies torneados... 1 (Fol. 208 rº).

...Otra de Tocador, con las esquinas en porcion, una Moldura que la circunda por la parte de arriba, pies, y Chambranas tallados, y dorados, un remate en medio de las Cham—tienen tres pies, y diez dedos de largo, dos pies, y tres quartos de ancho... 1 (Fols. 208 rº-208 vº).

...Dos Veleros, compañeros de las Messas de Charol, fondo blanco, matizado de diferentes ramos, y figuras de papel cortado... 2 (Fol. 208 vº).

...Dos Veladores, de tres pies cada uno, de Charol fondo blanco, matizados de varios ramos, y figuras de papel cortado... 2 (Fol. 208 vº).

...Dos Cofrecitos de Charol, campo blanco; matizados de diferentes figuras, y ramos de papel cortado. tienen â pie y quarto de largo, una quarta de ancho; con sus Cerraduras de Bronce dorado... 2 (Fols. 208 vº-209 rº).

...Otro Cofrecito de la misma hechura. tiene media vara de largo; un pie y quarto de ancho, y Cerradura de Latón... 1 (Fol. 209 rº).

...Dos Azafates de Charol, uno maior que otro, fondo blanco; matizado de diferentes figuras, y colores de papel cortado, el uno de dos pies y medio de largo y uno y medio de ancho... 2 (Fols. 209 rº-209 vº).

...Tres Veladores sin rematar, matizados de blanco... 3 (Fol. 209 vº).

...Un servicio de tocador de Charol fondo blanco, matizado de diferentes figuras de papel cortado, que se compone de ocho Cajas Chicas, y grandes; seis Bandejas las quatro obaladas y dos quadradas; otra para la espaviladeras, y dos Candeleros que en todo hacen diez y siete piezas...1 (Fols. 209 vº-210 rº).

...Una Caja de Charol fondo blanco, matizada de difer.^{tes} figuras de papel cortado. tiene dos pies de largo, y media vara de ancho... 1 (Fol. 210 rº).

...Una Colgadura de Lienzo en veinte y dos bastidores imitada á Charol fondo blanco matizado con figuras y flores de papel cortado tienen a once pies de alto...22 (Fol. 210 rº).

...Un Biombo de Charol con ocho ojas, fondo color de perla matizado de diferentes figuras, y flores de papel cort.^{do} a dos haces. tiene cada oja un pie, y nueve dedos de ancho seis y seis de alto...8 (Fols. 210 rº-210 vº).

...Dos Lienzos en bastidor, ymitados á Charol fondo blanco, matizado de diferentes flores, y colores de papel cortado. tienen quatro pies y cinco dedos de alto; y quatro y medio de ancho... 2 (Fol. 210 vº).

...Dos Vandejas de Charol fondo blanco, matizadas de diferentes figuras de papel cortado. tienen dos pies de largo y uno y tres dedos de ancho...2 (Fols. 210 vº-211 rº).

...Unos fuellecitos de Charol, fondo negro de ramos sobre dorados con Cañon de bronce plateado que sirven para soplar el polvo... 1 (Fol. 211 rº).

...Dos cofres de Charol encarnado, y realce dorado, con Cantoneras, Cerraduras y Aldavas de Latón. tienen á tres pies menos cien dedos de largo; media vara y dos dedos de ancho; y otra, y seis de alto... 2 (Fol. 211 rº).

...Otros dos Cofrecitos de Charol negro con flores doradas tiene el uno media vara y seis dedos de largo; diez y siete de ancho, y estos mismos de alto; el otro media vara, y dos dedos de largo; quince de ancho; y trece de alto... 2 (Fol. 211 vº).

...Otros dos también de Charol negro pintados de oro con sus cantoneras, y cerraduras doradas de alto abajo que tienen cada uno seis frascos de China blancos con sus tapas pintadas de colores. tienen á diez y seis dedos de alto; y veinte de ancho... 2 (Fols. 211 vº-212 rº).

...Doce tableros de Charol fondo negro, y labores lisas de oro. tienen á nueve pies de alto; y media vara de ancho... 12 (Fol. 212 rº).

...Otros dos del mismo fondo que los antec.^{tes} tienen a ocho pies de alto, media vara y seis dedos de ancho, estos dos sobraron de las que se colocaron en el Gavinete del Quarto vajo...2 (Fol. 212 rº).

...Otro del propio fondo y alto; y de ancho media vara, y un dedo, es también residuo de las citadas en la part.^{da} antec.^{te} ...1 (Fols. 212 rº- 212 vº).

...Otros dos tableros, fondo blanco que tambien sobraron. tienen á siete pies de alto; media vara, y diez dedos de ancho...2 (Fol. 212 vº).

...Otros dos fondo encarnado con ramos de oro de realce que sobraron de los empleados en la Pieza del Dormitorio tienen a seis pies y medio de alto; media vara, y quatro dedos de ancho... 2 (Fol. 212 vº).

...Un tablero fondo negro granado, que asimismo sobró del Dormitorio. tiene diez pies de alto; media vara y cinco dedos de ancho...1. (Fol. 213 rº).

...Otros Cinco tableros fondo negro con flores, y ramos de realce dorado; y colores tienen á ocho pies de alto; med.^a vara y quatro dedos de ancho que también sobraron del Gavinete del Quarto bajo... 5 (Fol. 213 rº).

...Sesenta, y cinco piezas de Charol negro pintado de colores, que parecen estar dedicadas, a ser a proposito para frisos, que las unas entran dentro de las otras. tienen á quatro pies de alto; una qu.^{ta} de ancho; y del numero que havia se gastaron diez y seis piezas en el Dormitorio iguales alas referidas... 65 (Fols. 213 rº-213 vº).

...Todo el numero de Piezas de Charol que estaban empleadas en el quarto vajo se hallan en ser arregladas a las medidas que en aquel tiempo tenia el expresado Quarto... (Fols. 213 vº-214 rº).

...Una Papelera con su Escribanía de Charol encarn.^{do} y blanco, y papeles cortados con cinco Cajones en la fachada, con sus Christales. tienen siete pies y quatro dedos de alto, sin el remate. una vara y cinco dedos de ancho...1 (Fol. 214 rº).

...Una Messa de Charol blanco con su Naveta, y llave con pies de Cabra, toda guarnecida de difer.^{tes} Arvoledas Caserías, y figuras de papeles cortados y guarniciones dor.^{das} tiene dos pies y me.^o de alto; dos de ancho y tres de largo... 1 (Fols. 214 rº-214 vº).

...Una Mampara de dos Piezas unidas, fondo encarnado matizado de verde; figuras de relieve, y una guarnición de flores doradas. tiene siete p.^{es} y medio de alto; tres y medio de ancho... 1 (Fol. 214 vº).

...Otra Mampara nueva egecutada en el R.^l Sitio de S.ⁿ Ildephº. fondo negro matizado de ramos dorados flores de distintos colores, y Pajaros todo de realce con Copete de lo mismo, y un Canastillo de fruta en el medio. tiene siete pies de alto; tres y quatro dedos de ancho... 1 (Fols. 214 vº-215 rº).

...Una Messa de fondo encarnado, pintada de oro con su Naveta y llave, pies de Cabra. tienen dos pies, y me.^o de alto; tres y tres dedos de largo; dos y quatro de ancho...1 (Fol. 215 rº).

...Otra Messa de la misma medida, y pies, fondo blanco, guarnecida de papeles cortados, Pajaros y Arvoledas... 1 (Fols. 215 rº-215 vº).

...Otras dos Mesas iguales, algo mas pequeñas que las antec.^{tes} cortadas en porción por delante, fondo blanco, pintadas de Charol...2 (Fol. 215 vº).

...Otras dos Messas fondo encarnado en forma de Vandejas con pies dorados hechura de estípite, y sus Chambranas tienen á dos pies y medio de alto; tres menos quatro de dos de largo; y dos menos quatro de ancho... 2 (Fol. 215 vº).

*Charoles con que están adornadas la Pieza del Gav.^{te} de los Espejos. y la del
Dormitorio Antiguo*

...Doce Pilastras de doce pies y me.^o de alto, uno y quatro dedos de ancho que son de los Charoles negros gravados de diferentes Pajaros, figuras, flores, y otras cosas... 12 (Fol. 216 rº).

...Diez y seis Piezas de Charol color de rosa, con figuras de relieve, que sirven de adorno alas quatro Pinturas de Prespectiva que ai en la pieza del Dormitorio antiguo....16 (Fols. 216 rº-216 vº).

...Seys Piezas de Charol fondo encarnado con Peñascos, y figuras de relieve. tienen las quatro á cinco pies y me.^o de alto, uno y seis dedos de ancho y los dos á seis, y quatro de alto; y dos pies de ancho ...6 (Fol. 216 vº).

...Ocho Piezas de Charol negro pintado de Colores, y oro; tienen á vara de alto; un pie, y dos dedos de ancho...8 (Fol. 216 vº).

...Otras tres Piezas de Charol verde que sirven de entre paños en los derrames de la Ventana, con figuras de medio relieve. tienen las dos a ocho pies. y quatro dedos de alto; un pie y doce de ancho, y la restante vara y quatro dedos de alto; y el mismo ancho que las antecedentes...3(Fol. 217 rº).

Nota

...Todos los Charoles, que ban mencionados en esta ultima clase, se cortaron, y amidieron de lo mismo para componerlos a la figura que al presente manifiestan; y están adornadas las Pilastras con su basa, Capitel, y colgantes de flores: unos tienen Marco con una orden de talla, y otros liso. todo el referido adorno de Madera dorada, y la Pared entre Pinturas, y Charoles guarnecida de Damasco Azul...(Fols. 217 rº-217 vº).

Espejos embutidos en las Paredes del Gav.^{te} de ellos.

...Cinco Espejos de trece pies de alto, y seis menos quatro de ancho, los dos se componen de dos Piezas; y los tres tienen una pequeña añadadura que forman tres piezas...3 (Fol. 218 rº).

...Otras dos de dos piezas que tienen diez pies, y medio de alto, y el mismo ancho que la antec.^{tes}... 2 (Fol. 218 rº).

...Quatro tambien de dos piezas, colocados (sic) en los quatro Angulos. tienen á diez piezs, y me.^o de alto; dos y seis dedos de ancho...4 (Fols. 218 rº-218 vº).

...Se previene que todos los referidos espejos estan guarnec.^{dos} de talla dorada, fondo blanco con distintas repisas en los Copetes que estan encima de los Marcos, y la Pared desde la Cornisa al Zocalo guarnecida de Charoles encarnados parte de los antiguos, y los demas modernos egecutados en este Sitío. Asimismo en las derramas de las ventanas tres requadros en cada una con moldura dorada (Fol. 218 vº).

Reloxes.

...Un Relox de repetición, campanas y pendolas hecho de mano de David Hubert, Ingles, con muestra de oras, Minutos y dias del mes, en caja de Charol encarnado con quatro Columnas en los Angulos, y sobre ellas quatro figuras de bolas, otros quatro en el cerram^{to}. otro maior en lo superior y dos puertas todo de Christal de

Roca;Aldabones, Basas, Capiteles y entre paños de Bronce dorado, sobre un Bufete de Charol encarna.^{do} con quatro pies, que incluso este y el remate superior compone su todo dos varas y diez dedos de alto y se previene que una de las quatro Columnas, dice Sani la rompío Atón, y dos de los quatro remates...1 (Fols. 271 vº- 272 rº-272 vº).

...Un Relox de Jachobo Gazon, sin Campanas, Muestra de dos Minutereros, el uno dorado, que sigue el curso del Sol; y el otro las oras. tiene segundos, y Caja de Madera; y de alto nueve p.^s...1 (Fol. 272 vº).

...Otro de mano de Bendimelles; que se compone de Campana, y muestra, que señala oras y Minutos; en la Pendola una Piedra de Christal; con cinco remates y Aldabones de Bronce dorado; en Caja de Charol blanco; que incluso el remate de en medio tiene dos pies y siete octavos de alto...1 (Fols. 272 vº-273 rº).

...Dos Reloxes de Pesas y Pendolas Ingleses de mano de King, que señala oras, minutos, seg^{dos} y dias del mes, con cajas de Charol negro, y flores doradas, Christales delante y a los lados; tres Bolas de Madera doradas por remate. tienen a ocho pies y medio de alto...2 (Fol. 273 rº).

Documento nº 8

Inventario de bienes de Felipe V (1746)

Inventario General de Pinturas, Muebles, y otras alhajas que el Rey nro señor tiene en su Palacio del R.¹ Sitio de S.ⁿ Ildep.^o executado De orn de S. Mag.^d en el año de 1746 Por el Marq.^s de Galiano, Commendador del orn de S.ⁿ tiago en las encom.^{das} de la Barra, y s.ⁿ Cebrian de Castrotorrafe Gentil Homb.^e de Cam.^{ra} de S. M. Mariscal de Campo de sus R.^s ex.^{os} Seg.^{do} then^{te}. de los R.^{es} Guardias de Corps en la Compañía Italiana de Intendente de los R.^s Sitios de S.ⁿ Ildep.^o y Balsayn. AGP. AP. San Ildefonso. Caja 13568.

...Otro Reloj de Campana, con su muestra, cuos numeros están esmaltados de Porcelana dentro de una Caja con su pedestal grande, parte de Charol, parte de Concha, y parte de Hebano, y marfil con remate de bronce dorado de molido en el medio tiene el Retrato del S.^r Delphin, a los lados Justicia y Fortaleza, mas abajo la fama, el remate tiene nueve dedos y me^o de alto, y Caja de tafilete encarn.^{do}... (Fol. 143 rº).

...Un Cofrecito de tafilete encarnado con su tapa, Aldavones, Cerradura, y llave; dentro de él diez piezas de Charol encarnado en la forma sig.^{te} una salvilla quadrada lisa. Una Cafetera con su pico, asa, y tapa con quatro guarniciones, remate, y Cadena de color de oro. Quatro Platillos con dos guarniciones cada uno en el pie de color de oro. Quatro tazas con su guarnición cada una en el pie, también de color de oro. Que todas componen las Expresadas diez piezas de Charol encarna.^{do} y otro Cofrecito que las guarda tiene una tercia, y dos dedos en quadro, y dos dedos en alto... (Fol. 173 vº).

Mesas, Tocadores, Retratos de Bronce, y pies p.^a. Ramilletes, de la Herencia de S. Mg.^d

...Otro reloj de repetición, Campanas y Pendola executada de mano del propio Thomas Aton, con Muestra de oras, Minutos, dias del mes y de Luna, en su Caja de Charol azul, con quatro remates en las quatro esquinas de las Cornisas y en lo superior un Aldavon,

todo de Bronce dorado, sus dos Christales, y entre Paños de los costados de Cartón que incluso el Aldavon tiene una tercia, y doce dedos de alto, y Caja de Roble forrada en vayeta azul...(S/Fol.).

...Otro Reloj de repetición, Campanas, y Pendola hecho por mano del propio Aton con muestras de oras, Minutos, y dias del mes, en su Caja de Charol encarnado, los entre Paños de Carton encarna^{do} (digo) calado, cantoneras de madera dorada, y tallada; Aldabones, y Cinco remates de Bronce dorados y sus dos Christales, que incluso el remate Superior, tiene dos tercias, y trece dedos de alto entre Cherubines de Plata, a los extremos, al pie una Calavera y huesos de lo propio, y asimismo distintos adornos en todo lo restante de cha Caja también de Plata. que su todo tiene una vara menos medio dedo de alto, y otra Caja de Cordovan negro forrada por dentro de terciopelo... (Fols. 162 vº- 163 rº).

...Otro Relox con pesas de repetición, y Musica con seis Muestras de oras, Minutos, segundos, dias del Mes, Luna y Minuetes, y sus Christales en ellas, el qual está en su Caja de Charol azul con un espejo grande en medio, y en él una estrella y por remate tres volas de Bronce doradas; cuaia Caja tiene desde la Caveza à vajo dos varas, y seis dedos de alto, tercia, y quatro dedos de ancho, y la Caveza vara y media de alto, incluso el remate y media vara y quatro dedos de ancho... (Fol. 163 vº).

Documento nº 9

Inventario de Bárbara de Braganza (1758)

Ymbentario Judicial, de los Vienes, Caudal, y Alajas que dejó la Reyna Nrã S.^{ra} D.^a Maria Barbara de Portugal. AGS. G y J. Libro 402.

...Dos vandejas grandes quadradas chinescas compañeras de mas de vara que tienen campo blnco, y dos pajaros en medio cada una... (Fol. 70 rº).

...Ootra igual en el grandon, de Charol negro con algunos ramos dorados... (Fol. 70 rº).

...Ootra fuente del propio Charol, no tan grande, pero si quadrada como las otras... (Fol. 70 rº).

...Ootra mas pequeña de la misma Calidad... (Fol. 70 rº).

...Ootras Ocho Fuentes del mismo Charol negro, Obaladas a Ondas, Sus Perfiles y ramos dorados... (Fol. 70 rº).

...Ootras dos redondas de a tercia...(Fol. 70 rº).

...Ootra pequeña con Ocho picos...(Fol. 70 vº).

...Una Caja con su tapador del mismo charol con nueve divisiones en el zentro y su vandejita en cada uno... (Fol. 70 vº).

...Dos Cajitas del mismo Charol con otras dentro, para tantos en el Juego, que de hecho los tienen y son de Nacar... (Fol. 70 vº).

...Otras dos Cajitas redondas del propio charol... (Fol. 70 vº).

...Nueve frasquitos de charol en una Caja de terciá en quadro... (Fol. 70 vº).

...Un Cofrecito de Charol guarnecido de plata, de seis dedos de largo, y quatro de ancho, con sus dos Navetas sin cosa alguna dentro... (Fol. 70 vº).

...Una Almohada de charol negro para labor, con una Almohadilla verde galoneada de oro, y dentro una Cagita con varios Instrumentos de tinta... (Fol. 70 vº).

...Una Cagin de Charol negro que tiene dentro ocho gusanos naturales compuestos con sus alas a la Chinesca... (Fol. 71 vº).

...Un Plato suelto de charol... (Fol. 71 vº).

...Un Atrilito de charol de sobremesa para libritos de devoción con su nabetita y vandegita... (Fol. 71 vº).

...Una Mamparita de charol negro para Sobremesa... (Fol. 71 vº).

...Un Cofrecito tumbon de charol negro pintado con algunas flores de oro, que es de zerca de media vara de largo... (Fol. 71 vº).

...Una Cagitta de a terciá ochavada de charol dorado, y dentro quatro Cajas de Charol encarnado y arriba una vandegita del mismo Charol sin cosa alguna dentro... (Fol. 71 vº).

...Seis jicaras de Charol... (Fol. 71 vº).

...Otras tres [bandejas] de Charol... (Fol. 71 vº).

...Dos Cajas grandes desiguales de Charol, pues aunque ay tres, tiene la otra reliquias dentro, y se pondrán en el capítulo donde van todas... (Fol. 71 vº).

...Seis Cajas las dos de Charol; una de Concha y y nacar, y las otras tres de maque llenas de tantos de nacar para Juego... (Fol. 71 vº).

...Otra Cagita de charol de terciá de largo y tres dedos de largo, llena de piezas de tinta de china... (Fol. 71 vº).

...una Cagita de charol negro, que no tiene cosa alguna dentro... (Fol. 71 vº).

...Dos Cajitas muy expeciales, la una forrada en zapa negra, y la otra de charol exquisito, que uno y otro tienen tantos para jugar... (Fol. 72 rº).

...una Cagita de charol de quatro dedos en quadro, y dentro una lanzadera de Concha y un Christal con Su guarnicion de Oro para cubierta de alguna Caja... (Fol. 72 rº).

...una Vandega de Charol negro con ramos de ñoro de tres quartas de largo y dos de alto que tiene un recado de Café de China blanca con Matizes dorados, y unas figuras, que es una tetera con Asa y pico con su tapa... (Fol. 93 rº).

...En la Segunda tabla ay = una vandeja de charol negro de cinco quartas de largo, y tres de ancho, fondo encarnado que tiene un recado de Café de china blanca con zenefas azules, y remates en las tapas, que es una tetera con tapa, asa y pico y plato, Y una Jarra con tapa, asa, y pico y plato... (Fol. 93 rº).

...una vandeja de charol negro, y ramos dorados, de vara y tres dedos de largo y tres quartas de ancho, que tiene un recado de Café de China blanca con listas doradas, que es una tetera con tapa, asa y pico...(Fols. 93 rº- 93vº).

..Ay en esta terzera tabla= una vandeja de charol negro de cinco quartas de largo, y tres de ancho, fondo encarnado, que tiene un recado de Café de China blanca, con raias doradas, que es dos teteras con sus Platillos grandes, con asa y pico con tapa... (Fol. 93 vº).

...Una Vandeja de Charol negro con ramos dorados y verdes, de vara [...] de largo, y media de ancho... (Fol.94 rº).

...Una Vandeja de Charol negro, y flores doradas, de vara y tres dedos de largo y tres quartas de ancho, que tiene un recado de Café de China blanca y ramos dorados que es una tetera grande con tapa, asa y pico... (Fols. 94rº - 94 vº).

...Una Vandeja de Charol negra, ramos dorados, de tres quartas de largo, y media vara de ancho, que tiene un recado de Café de China blanca y diferentes Colores de matizes, que es una tetera con tapa, asa y pico... (Fol. 94 vº).

...Una vandeja de Charol negro, con ramos de oro, que tiene dos tercias y media de largo, y media vara de ancho, un recado de Café de China blanca con zenefa negra y raias doradas, que es una tetera, con tapa, asa y pico: otra tetera de Cobre con asa y pico: un Braserero de lo mismo: una taza grande con su plato: otra taza mediana con tapa y platillo: un Botezito también con tapa y platillo: una Jarrita con tapa, asa y platillo: diez tazitas: diez platillos y seis Jicaras con asa... (Fol. 95 vº).

...Una Vandeja de Charol negro con flores de oro de dos quartas y media de largo y dos de ancho que tiene un recado de china blanca con ojas de Parra, que es un Profomador con tapa y plato: dos tetteras con asa y pico: ocho tazas grandes: un Azucarero con tapa y tiene tazitas ... (Fol. 96 rº).

...Ootra Vandeja de Charol encarnado de tres quartas de largo y dos de ancho, que tiene un recado de Café de China blanca jaspeada, y con una tettera con tapa, asa, y pico: una taza grande con su plato: otra taza mediana y su plato: un votezito con tapa y platillos, doze tazitas y seis Tinajas con asas... (Fol. 96 v).

...Otra Vandeja de Charol negro con flores de oro, de China blanca jaspeada de tres quartas de largo, y dos de ancho, que tiene un recado de Café que es una tetera con tapa , asa y pico, una taza grande con su plato: Otra taza mediana con tapa y plato: una Jarrita con tapa, asa y platillo: un vottezito con tapa, y platillo doze tazittas .doze platillos y seis Jicaras con asas... (Fol. 96 vº).

...Una Vandeja de Charol negro con flores de oro, de dos quartas y media de largo, y una y media de ancho, que tiene un recado de Café de China con matizes encarnados y óro, que es una Jarra grande con tapa, asa y pico: un votezito también con su tapa: un Azucarero con tapa: seis platillos y seis tacitas... (Fol. 96 vº).

...Otra Vandeja de Charol negro con flores de oro de dos tercias y media de largo y media vara de ancho, que tiene un recado de China varnizada de Charol negro que es una tettera, con tapa, asa y pico, una taza grande con plato: otra taza mediana con tapa y plata: una Jarritta con tapa, asa, y platillo: un Bottecito también con Su tapa y platillo: doze Platillos: doze tacitas y cinco Jicaras con asas...(Fol. 96 vº-97 rº).

...Ootra Vandeja de Charol negro, con ramos de oro de dos tercias y media de largo y media vara de ancho, que tiene un recado de Café de china blanco, con matizes de varios Colores y figuras, Que es una tettera con tapa, asa, y pico: una taza grande con Su plato: otra taza mediana con tapa y platillo: un Bottecito también con tapa y platillo Seis Jicaras con asa: doze tacitas y doze platillos... (Fol. 97 rº).

...Una Vandeja grande redonda obalada, de Charol negro, con ramos de oro, que tiene un surtido, de china blanco con matizes encarnados y verde y son diez y ocho piezas... (Fol. 104 vº).

...Ootra Vandeja del mismo genero y hechura, con un surtido de China blanca con matizes encarnados y azules, y son en todo nueve piezas... (Fol. 104 vº).

...Una vandeja redonda de lo propio que tiene otro Surtido de China blanca, con matizes encarnados y verdes con oro y son diez y siete piezas... (Fol. 105 vº).

...Un tablero de Charol negro con ramos de oro, que sirve para Jugar al Chaquete y Damas, con diez y seis peones de nacar blanco... (Fol.105 vº).

...Otros tantos de lo mismo encarnados y tres dados... (Fol. 105 vº).

...Una Vandeja de Charol negro con ramos de oro, obalada, de tres quartas de largo y media vara de ancho... (Fol.105 vº).

...Una Vandeja de Charol negro con flores de oro, de vara de largo, y dos tercias de ancho, obalada, que tiene un recado de tomar Café, de China blanca y flores, que es una tettera, con pico, asa, tapa, y plato... (Fol. 105 vº).

...Otra mas Chica con plato y tapa... (Fol. 105 vº).

...Una Vandeja de Charol negro, y flores de oro obalada que tiene de largo una vara menos quatro dedos, y de ancho media, y quatro dedos con dos tazas medias de china blanca, flores jaspeadas y tasadas con sus platos... (Fol. 105 vº).

...Una Vandeja de Charol negro con flores de oro, obalada de dos tercias de largo y media vara menos quatro tazas con Sus platos de china blanca y matizes...(Fols. 105 vº 106 rº).

..Una Arquita de Charol negro con flores de oro, y su llave; tiene dentro tres vottes de plomo... (Fol.106 rº).

...una Caja redonda de Charol negro y ramos de óro, que tiene denttro cinco vottezitos de estaño... (Fol. 106 rº).

...Una Vandeja redonda obalada de Charol negro, dorada, que tiene diez y ocho platillos de Color de Café, con matizes por dentro... (Fol.106 vº).

...Doze Jicaras y doze tazitas de lo mismo... (Fol.106 vº).

...Una Vandeja de la propia echura que tiene diez y ocho Jicaras, tazas y platillos y es de color de Café con matizes... (Fol. 107 rº).

...Otra vandeja de igual hechura que tiene quatro tazas con sus asas y tapas... (Fol. 107 rº).

...Un escritorio de ebano guarnecido de Marfil de mas de media vara de largo y tercia de ancho con cinco Navetas que la una tiene diferentes Instrumentos de bronze, con otros dibersos volillos de marfil: en ottra una Cagita de charol negro, con pastillas de tinta de china: en ottra siete frasquitos de piedra, y en la ottra un Christal con san Francisco... (Fol. 153 rº).

...Una Papelerita de nogal de tercia en quadro, y en ella ocho tablas de sobrepuestas de papel pintado, con una bandegitta de Charol: un volsillo de tafetán verde , algunas piezas de marfil como vellotas, y cinco lenguas de vibora guarnecidas de filigrana... (Fol. 153 rº).

...un Cofrecito de Charol negro con Sus ramos dorados... (Fol. 154 rº).

...Una Papelerita de tercia de ancho, y dos de alto con sus espegitos en las Puertasdel Cuerpo segundo, dada de varniz pardo, que fue de la Abuela de la difunta reyna nuestra señora... (Fol.154 vº).

...Quattro mesas Compañeras dadas de Charol, con Sus Vandejas que hazen de tablero... (Fol.154 vº).

...Quattro sitiales de madera acharolados, Compañeros de las mesas antezedentes, que están Cubiertos de damasco azul guarnecido de oro... (Fol. 154 vº).

...Quattro cornucopias con sus Christales y en ellos gravadas unas figuras blancas... (Fol. 154 vº).

...Un viombo de seis ojas que por el un lado es de color Azeytuna y por el otro de Limón, el qual tiene ramos de óro, y es todo de Charol con una Guarnición de madera tallada en blanco... (Fols. 154 vº- 155 rº).

...Quinze pinturas en bidrio con marcos de Charol negro de varios tamaños todos pequeños... (Fol. 155 rº).

...Otra Arca de Pino que tiene un Viombo de siete ojas, de color Azeituna y ramos de oro...(Fol. 155 vº).

...Un Cajon de Pino con dos Zerraduras , el qual resguarda un viombo de charol negro compuesto de doze tablas, de tres varas de alto y media de ancho... (Fol. 155 vº).

...tres mesas de charol negro en tres ojas... (Fol. 155 vº).

...Dos Arquitas de charol negro, y ramos deoro, con Zerradura... (Fol. 155 vº).

...Otro [clavicordio] hecho en Flandes dado de Charol obscuro con tres ordenes de Cuerdas para plumas teclado de ebano y hueso en pie torneado de aia... (Fol. 158 vº).

...Un Clavicordio de Piano hecho en Florencia de zipres dado de color encarnado teclado de vox y ebano, con quarenta y nueve teclas, en pie torneado de aya, que esta en Aranjuez... (Fol. 158 vº).

...Una Cagita encarnada acharolada de una tercia de largo y ocho dedos de alto con tres frascos de plomo llenos de tee... (Fol. 177 vº).

...Una arquita de madera negra con embutidos de nacar de quarta y media de largo y una quarta de ancho sin cosa alguna dentro... (Fol. 177 vº).

...Un cofrecito de charol negro y ramos con una navetica dentro,de una quarta de largo y media de ancho... (Fol. 177 vº).

...Dos Cagitas redondas iguales de charol negro... (Fol. 177 vº).

...Una Caja grande de charol negro redonda... (Fol. 180 rº).

Documento nº 10

Inventario de bienes de Isabel de Farnesio (1766)

Testamentaria de Isabel de Farnesio. Almoneda de los muebles que pertenecieron al oficio de furriera. AGMJ. Leg. 9.

...una Mesita fondo verde acharolada para Dⁿ Pedro Galindo en ciento, y veinte R^{es}... (Fol. 1 vº).

...un sillon Poltron tallado y barnizado vestido de terciopelo negro... (Fol. 1 rº).

...una mesa de charol negro y adornos de bronce... (Fol. 2 rº).

...una Mesa de charol obalada para la S^{ra} Marq.^{sa} de Barria en ciento y veinte R^{es}... (Fol. 2 rº).

...una mesa quadrada de charol maltratada para Palomero en noventa R^{es}... (Fol. 3 vº)

...una comoda de charol negro y adornos de bronce con su piedra está en seiscientos R^{es} y la comoda en mil doscientos para el S^{or} Alvarado que juntas las dos partidas hacen mil, y ochocientos R^{es}... (Fol. 3 vº)

...Dos mesas acharoladas, color azul forradas de terciopelo del mismo color tasada cada una â ciento y veinte R^{es}... (Fol. 5 vº)

...una comoda de charol negro y adornos de bronce con su piedra ésta en trescientos R^{es} y aquella en dos mil... (Fols. 5 rº-6 vº)

Documento nº 11

Inventario de bienes de Isabel de Farnesio (1766)

Testamentaria de Isabel de Farnesio. Inventario y tasación de las piezas de china. AGMJ. Leg. 2-865.

...once vandejas de charol de diferentes tamaños y hechuras... (Fol. 11 vº).

...una mesita más chica de un trinchero de charol negro de la china con matices dorados... (Fol. 15 rº).

...un espejo con el mango de charol colorado, en una cajitta de terciopelo azul con galón de platta. Y se prebiene que este no se ha manifestado por expresar el referido D^{on} Fran^{co} Brocetti hallarse en el Rl Palacio de S.M. por lo q^e quedo en res^{ta}... (Fol. 15 rº).

Documento nº 12

Inventario de bienes de Isabel de Farnesio (1766)

Testamento de Isabel de Farnesio. Auto para que se reconozcan las piezas q^e sirven al Oficio de Guardajoyas del real palacio. AGMJ. Leg. 2-865. Año 1766. 2 de Septiembre.

...Un estuche de charol guarnecido de oro, con dentro dos frasquitos con sus tapas de oro, y el charol colorado... (Fol. 76 rº).

Documento nº 13

Inventario de bienes de Isabel de Farnesio (1767)

Testamentaria de Isabel de Farnesio. Almoneda de las cajas de oro y otras alhajas entregadas por Don Jph Fôle de los muebles que pertenecieron al oficio de Furriera. AGMJ. Leg. 9.

...una caja quadrada de charol y oro en mil y veinte R^{es} para Dⁿ Juan Curiel... (Fol. 10 vº).

...una caja de charol forrada de oro en quinientos y diez r^{es}... (Fol. 11 rº).

...una caja de charol hechura de mariposa, con charnela de oro en trescientos r^{es} para Dⁿ Carlos Bahamonde... (Fol. 12 r^o).

...una caja de charol guarnecida de oro y embutida de madreperla en mil trescientos y cinco r^s para M^{or} Chaballier... (S/ Fol.).

...Dos papeleritas de charol con cantoneras de plata en quinientos r^s cada una... (Fol. 29 v^o).

...otra caja de charol y oro en novecientos reales para la Duq.^{sa} de Santisteban... (Fols. 47 v^o- 48 r^o).

...otra caja de charol de Indias hechura de huebo... (Fol. 49 r^o).

...una caja de charol y oro retasada en mil doscientos y cincuenta... (Fol. 50 r^o).

...otra caja de oro y charol estaba retasada en mil ciento y cincuenta... (Fol. 50 r^o).

...otra caja de oro y charol estaba retasada en mil R^{es}... (Fol. 50 v^o).

...otra caja de oro y charol que estava retasada en mil ciento y setenta r^s... (Fol. 50 r^o).

...otra caja de oro y charol que estava retasada en mil y doscientos r^s... (Fol. 53 r^o).

...una caja de charol y oro que estava retasada en novecientos reales... (Fol. 62 r^o).

...una caja de charol y oro que estava retasada en doscientos y cuarenta r^s... (Fol. 62 r^o).

Documento n^o 14

Inventario de Isabel de Farnesio (1767)

Testamentaria de Isabel de Farnesio. Almoneda de los bienes del oficio de estado. AGMJ. Leg. 9.

...Una bandeja de charol... (Fol. 19 r^o).

...dos bandejas de charol tienen dos pies de largo y uno y tres dedos de ancho... (Fol. 20 r^o).

...dos bandejas de charol tienen dos pies de largo y un dedo de ancho ... (Fol. 20 v^o).

...un tocador de charol... (Fol. 22 r^o).

...Una bandeja de charol... (Fol. 24 r^o).

...dos mesas acharoladas y quebradas... (Fol. 38 v^o).

Documento nº15

Inventario de Isabel de Farnesio (1767)

Testamentaria de Isabel de Farnesio. Almoneda de las cajas de oro y otras alhajas entregadas por Broceti. AGMJ. Leg. 9.

...un cofrecito de charol... (Fol. 3 rº).

...una frasquerita de charol con guarnición de oro... (Fol. 36 vº).

Documento nº 16

Inventario de Isabel de Farnesio (1767)

Testamento de Isabel de Farnesio. Inventario de los bienes y alhajas que se hallaban en el poder de Dⁿ Jph Föle. AGMJ. Leg. 2- 874.

...otra de oro con escudos de charol amarillos y en la tapa una rosa de oro, y madreperla de diferentes orientes... (Fol. 30 vº).

...1 quadrada de charol guarnecida de ôro y en la tapa un ramo de flores ...(Fol. 89 vº).

Documento nº 17

Inventario del Palacio Real de San Ildefonso (1774)

Inventario General de la Pintura Alajas y muebles que existen en el R^l. Palacio de s.ⁿ Ildef.^o que estan al cargo del Aposentador de Palacio Gefe de el oficio de la Furriera echo por Dⁿ. Fran^{co} de Mena en la Jornada del año 1774.

Charol

Quinta Pieza de Azulejos; esta Pieza se halla adornada con rodapie, cerco de Puertas y ventana de marmoles, y las Murallas de Damasco Azul, sobre el qual están repartidas doze Pilatras de charoles negros de la China, y otros recuadros entre las Pilastras y enfrente de la ventana un tablero grande de dhos Charoles: vale 69000... (Fol.185 rº).

Sexta Pieza de Azulejos, q.^e llaman Gabinete de los espejos' esta pieza se halla guarnecida desde el rodapie hasta la cornisa de Charoles, los que valen 49000...(Fol.185 rº).

...una commoda de charol negro con su Piedra encima de marmol negro, guarnedida de diferentes piezas de Bronce Quinta Pieza de Azulejos...(Fol.185 rº).

...un canapé de charol Azul, enrejado el respaldo con un Colchoncillo de Damasco Carmesí, este se halla en la Quinta pieza de Azulejos... (Fol. 185 vº).

...Una mesita de charol encarnado con pies de cabra, y cajon, está en el trasq.^{to} de la Princesa... (Fol. 185 vº).

...una mesita de charol blanco con papeles cortados verdes, de pies de cabra de tres pies de largo y dos de ancho, esta se halla en el quarto bajo numº 6:vale...3080 (Fol. 185 vº).

...Quatro mesas de charol negro: estas se hallan en la Casa de Alhajas valen...3160 (Fol. 185 vº).

...Dos mesitas antiguas los pies quadrados, tallados, que les faltan algunas piezas, y para mesa de encima dos Bandejas de charol encarnado maltratadas, se hallan en la c.^{sa} de Alaj.^s valen...3040 (Fol. 185 vº).

...Una Mesa de charol con pies de cabra fondo encarnado; esta se halla en la casa de Alhajas...(Fol. 185 vº).

...Una mesa de charol encarnado por la parte de arriba hecha á porcion guarnecida de Purpurina, con sus pies tallados, y las delanteras y costados con festones colgantes con su chambrana, todo dorado; esta se halla en la Casa de Alajas...(Fol. 186 rº).

...Dos mamparas de charol, la una de charol de la china, y la otra hecha en España, á imitación de la anted^{te} tiene seis pies y medio de alto, estan en la casa de Alajas:valen...3200 (Fol. 186 rº).

...Dos Papeleras de charol negro con remates encima de la fachada, guarnecidos de oro, tienen dos puertas con veinte y cinco nabetas cada una, estas se hallan en la casa de Alajas valen...3600 (Fol. 186 rº).

...Una Papelera de dos cuerpos, de madera de pino, puerta en medio con su cristal azogado, y en las dos puertas del segundo cuerpo, de espejos de una bara de alto, y un pie y tres dedos de ancho, dada de charol encarnado, y blanco, guarnecida de papeles cortados; esta se halla en la casa de las Alajas: vale... 29000 (Fols. 186 rº-186 vº).

...Dos Papeleras con sus mesas, con pies de cabra antiguas, dadas de Charol blanco y bronceado en las puertas, madera de Pino, estas se hallan en la c^ade alaj^s. v.^{en}... 9320 (Fol. 186 vº).

...Una Bandeja de Charol blanco con papeles cortados, de un pie y medio de ancho, y dos pies de largo, esta se halla en la Galería de los Idolos. Vale... 902(Fol. 186 vº).

...Una Papelera en forma de fachada de Iglesia, de charol balnco, con sus balaustres encima; esta se halla en la Galería de los Idolos:vale ...9200 (Fol. 186 vº).

...Dos Papeleras de Charol blanco, de un pie y quarto de largo, por diez de ancho, guarnecido de abalorio, esta se halla en la G^a de los Idolos vale... 9400 (Fols. 186 vº-187 rº).

...Dos Papeleras con sus Puertecillas de charol blanco y gabetas, de un pie, y dos dedos en quadro y lo mismo de alto: estas se hallan en la Galería de los Idolos valen... 9300 (Fol. 187 rº).

...Quatro Bacias de charol; estas se hallan en la Galería en la Galería de los Ydolos valen...(Fol. 187 rº).

...Õcho tazas de charol de concha, estas se hallan en la Gal.^a de los Ydolos: valen... 3032 (Fol. 187 rº).

...Una escribania quadrada de charol encarnado por de fuera, de un pie y dos con sus botes de charol encarnado dentro con sus tapas cada uno en su división y en el medio larga tres Botes de Azofar para tintero, salvadera y oblea; esta se halla en la Galaeria de los Idolos: vale... 9300 (Fol. 187 rº).

...Quatro Bandejas de charol negro de una bara y dos dedos de largo digo de ancho con las Armas en medio con otras Labores de oro molido; estas se hallan en la Galeria de los Ydolos: vale...3240 (Fols. 187 rº-187 vº).

...Quatro Bandejas prolongadas a porcion de un pie de largo, y una quarta de ancho, de Charol negro; estas se hallan en la Galería de los Idolos valen...3060 (Fol.187 vº).

...Doze Bandejas prolongadas a porcion de figura de una òsa con un poco de manga de charol negro; estas se hallan en la Galería de los Idolos valen...3180 (Fol. 187vº).

...Seis Bandejas de charol negro òchabadas a porcion de un pie y dos dedos: estas se hallan en la Galeria de los Idolos: valen...3180 (Fol. 187 vº).

...Seis Bandejas ochabadas de Charol negro òchabadas a porcion, de un pie y dos dedos: estas se hallan en la Gal^a de los Idolos v^{en} ...3120 (Fol. 187 vº).

...Nuebe Bandejas ochabados de Charol negro: estas se hallan en la Galería de los Idolos: valen3120 (Fol. 187 vº).

...Quatro Bandejas de charol negro con labores de oro, de pie y medio de largo por uno de ancho: estas se hallan en la Galería de los Idolos valen...3100 (Fols. 187 vº- 188 rº).

...Dos bandejitas de charol negro labradas á ojas dela parte de adentro doradas a molido: estas se hallan en la Galería de los Idolos: valen...3200 (Fol.188 rº).

...Cinco Bandejas de charol negro que componen un circulo, de un pie de largo , estas se hallan en la Galería de los Idolos: v.^{en}...9060 (Fol.188 rº).

...Ocho Bandejas medianas de charol negro con labores de oro molido, estas se hallan en la Galería de los Idolos: valen...9320 (Fol.188 rº).

...Ocho Bandejas de charol negro con labores de oro molido, de dos pies de largo y uno y medio de ancho; estas se hallan en la Galería de los Idolos: valen...9360 (Fol.188 rº).

...Seis Bandejas òbaladasde charol negro, con labores de òro, de dos pies menos dos dedos de largo, por uno de ancho: estas se hallan en la Galeria de los Idolos: valen... 3150 (Fol.188 rº).

...Seis Bandejas acharol negro en figura de Abanicos; estas se hallan en la Galeria de los Idolos: valen...3090 (Fol.188 rº).

...Una Bandeja de Charol negro q.^e no es de la China, guarnecida de Papeles cortados esta se halla en la Gal.^a de los Idolos: vale...3015 (Fol.188 vº).

...Una caja de charol negro de un pie de largo y una quarta de ancho, esta se halla en la G.^a de los Idolos: vale...3015 (Fol.188 vº).

...Dos cajas, la una de un pie y seis dedos de largo y uno de alto y doze dedos de ancho, de Charol encarnado, y la otra de pie y medio de alto, y uno de ancho con cajoncitos dentro; estas se hallan en la Galeria de los Idolos: valen...3200 (Fol.188 vº).

...Una Arquita de charol encarnado, de un pie y doze dedos de alto y lo mismo de ancho con tres cajas redondas del mismo divididas en quatro caxas sostenidas de una cadenilla, esta se halla en la Galería de los Idolos: vale... 3120 (Fol.188 vº).

...Una Caja de charol blanco que es de tocador con papeles cortados de pie y medio de ancho por dos de largo y ocho de dos de alto, con quatro Bandejas obaladas, dos Azules y dos blancas, otra mas pequeña quadrada, siete cajas de diferentes tamaños y dos candeleros, esta se halla en la Galería de los Idolos: vale...9200 (Fols.188 vº-189 rº).

...Una caja en forma de cofre que es escribanía de charol blanco, con papeles cortados, de pie y medio de largo y uno de ancho: esta se halla en la Galería de los Idolos vale ...9080 (Fol.189 rº).

...Una caja como de escribania de un pie y quatro dedos de largo, y quatro dedos de ancho, guarnecida de nacar con pies de bronce, y es de charol negr: esta se halla en la Galería de los Idolos vale...9030 (Fol.189 rº).

...SieteCajas obaladas de charol negro, de tocador, las dos grandes, dos medianas y las tres mas pequeñas: estas se hallan en la Galeria de los Idolos: valen...9052 (Fol.189 rº).

...Seis Cajas de charol negro para bolas de jabon, la una sin tapa: estas se hallan en la Galeria de los Idolos: valen...9060 (Fol.189 rº).

...Quatro cajas redondas de charol negro como de tocador: estas se hallan en la Galeria de los Idolos: valen...9010 (Fol.189 vº).

...Una copita de Agatha, de quatro dedos de alto, por quatro de ancho de charol negro: esta se halla en la Gal.^{ria} de los Idol.^s v. ^e...9060 (Fol.189 vº).

...Una caja de un pie y dos dedos en quadro de charol negro con alguna guarniz.ⁿ de nacar con quatro nichos para botes, esta se halla en la Gal.^a de los Idolos: vale... 9060 (Fol.189 vº).

...Una caja de charol negro, de un pie y diez dedos de largo, y uno de alto, con tres botes dentro, guarnecidos de nacar: estas e halla en la Gal.^a de los Idolos: vale...9200 (Fol.189 vº).

...Quatro cajas de pelucas de charol negro, de dos pies y medio de largo y catorce dedos de ancho, estas se hallan en la Galería de los Idolos: vale... 9300 (Fol.189 vº).

...Dos cofrecitos de charol blanco y papeles cortados, de un pie y dos dedos de largo, por trece de ancho: estos se hallan en la Galeria de los Idolos: valen...9060 (Fols. 189 vº -190 rº).

...Dos Cofres de charol encarnado con ramos de realce; de dos pies y medio de largo por dos de alto y pie y medio de ancho, estos se hallan en la Gal.^a de los Idolos: valen... 3400 (Fol. 190 rº).

...Dos cofres de charol negro de tres pies de largo, por dos de alto, y dos menos quatro dedos de ancho; estos se hallan en la Galeria de los Idolos: valen...3600 (Fol. 190 rº).

...Dos cofres de charol negro, de pie y medio de largo por una quarto de ancho; estos se hallan en la Galeria de los Idolos: valen...3100 (Fol. 190 rº).

...Un cofre de charol negro de pie y medio de largo, y uno de ancho: este se halla en la Galeria de los Idolos : vale ...3060 (Fol. 190 rº).

...Tres cofrecitos de charol negro de un pie de largo, y diez dedos de ancho, estos se hallan en la Gal.^a de los Idolos: valen...3090 (Fol. 190 rº).

...Tres cofres de charol negro de dos pies menos quatro dedos de largo, y uno de ancho: estos se hallan en la Galeria de los Idolos: valen...9240 (Fols. 190 rº- 190vº).

...Tres cofres de charol negro medianos; estos se hallan en la Gal.^a de los I.^s valen... 3075 (Fol. 190 vº).

...Quatro cofres pequeños de charol negro, estos se hallan en la Gal.^a de los Yd.^s valen ...3080 (Fol. 190 vº).

...Tres Cajas de charol negro de un pie en quadro, las dos sin tapas, dentro de las cuales hay en la primera siete piezas de charol, en la segunda quatro, en la tercera Diez, estas se hallan en la Galeria de los idolos valen... 9300 (Fols. 190 vº-191 rº).

...Un cofre de charol negro de dos pies y medio de largo, y uno de ancho, guarnecido de ramos de realze, este se halla en la Galeria de los Idolos vale...9300 (Fol.191 rº).

...Un cofre grande de charol negro, de tres pies de largo, por dos de ancho y uno y medio de alto, guarnecido de ramos de relieve digo de realze, este se halla en la Galeria de los Idolos: vale...3300 (Fol.191 rº).

...Dos Cofres de pie y medio de largo, de charol negro, por una quarta de ancho, estos se hallan en la Galeria de los Id^s. v^{en}...3120 (Fol.191 rº).

...Dos Cofres de charol negro de un pie y quatro dedos de largo, y lo mismo de alto con sus divisiones, dentro de las cuales estan seis frascos quadrados de China con sus tapas, y

fondo blanco, de color encarnad, y Azul, balen los dos cofres cienr^{es} y los frascos, trescientos sesenta; estos se hallan en la Galeris de los Idolos: valen...3460 (Fols.191 rº-191 vº).

...Dos Cofres de charol negro de pie y medio de largo, por uno de ancho; estos se hallan en la Galeria de los Idolos: valen...3110 (Fol. 191 vº).

Diez Jicaras con sus platillos correspondientes: estas se hallan en la Galeria de los Idolos: valen...3060 (Fol. 191 vº).

...Õcho tazas para cafeé de charol negro; etán en la Gal.^a de los Yd.^s valen...3028 (Fol. 191 vº).

...Una mesa de doblar de charol encarnado, guarnecida por afuera de Purpurina azul, con su escribanía, y la caja forrada en terciopelo, esta se halla en la Casa de Alhajas vale...3700 (Fols. 191 vº-192 rº).

...Dos mesas de charol, los pies tallados y dorados, encima de la mesa fondo blanco, con papeles cortados; estas se hallan en la Casa de las Alhajas valen...2030 (Fol. 192 rº).

...Un Catre como de òtomana de charol, con el fondo negro, y flores de òro, y figuras q.^e desarman se halla en el Oficio; vale...3500 (Fol.192 rº).

...Quatro escritorios de charol negro, de pie y medio de alto, y uno de ancho, con un candado chino y quatro nabetas, estos se hallan en la Gal.^a de los Ydo.^s valen...3800 (Fol.192 rº).

...Una Mampara de charol para chimenea, esta se halla en la Casa de Alajas... (Fol. 192 rº).

...Una Rinconera en forma dealcona, de charol negro con pies de cabara y piedra de Francia encima: esta se halla en la pieza de la tribuna de la Princesa vale...9300 (Fols. 192 rº-192 vº).

...Dos Papeleras de charol azul y dorado de tres pies y doze dedos de alto, quatro, y seis dedos de ancho, un pie y doze dedos de fondo, con su escribanía y ocho cajones a la parte de abajo, y en la escrinania barias Gabetas; estas se hallan en el quarto bajo num^a 6 v.^{en} ...3900 (Fol. 192 vº).

...Veinte y quatro Tableros de tres p.^s y medio de largo, por dos de ancho, que representa la conquiata de mexico, hecha por Hernán Cortés; expresando en cada uno los sucesos, con sus rotulos encima, guarnecidas las fig.^s y adornos de varios colores y madre de Perla; estos se hallan en la Galeria de los Idolos valen... 73200 (Fol. 192 vº).

...Veinte y dos Tableros de charol, que tubieron antes colocados en el Quarto vajo con otros de varias hechuras y especies, que no se les puede dar balor fijo, según el estado en que se hallan y lo desigual de ellos, no se les puede dar valor fijo, y se graduan y estan en la Casa de las Alajas en...49000 (Fols. 192 vº- 193 rº).

Reloxes de la Testamentaria de el S.^{or} Rey Dⁿ.Phelipe Quinto que los heredó de su Padre el

s.^{or} Delfin.

..Otro Reloj de sobremesa, hecho en Inglaterra, tiene el nombre de Thomás Anton, Madrid: es de ôcho dias de cuerda; tiene Bordones, señala oras y minutos, dias del mes; y Luna, da las oras; tiene reperticiójn de ellas, y quartos, caja de charol blanco, y flores de oro, y colores, con quatro Perillas en las esquin. ^{as} tres quartas de alto, esta en el oficio vale...19800 (S/Fol.).

...Otro reloj de Pesado, con ocho dias de cuerda, con seis muestras en el Cuadr.^{te}. Tiene doze tocatas de musica, su Autor Thomás Antón London, tiene la caja de charol azul, con un espejo en medio, y en el una estrella, por remate, tambien tiene tres Bolas doradas que sirben de remate a la caja, es de Pendola R^l. señala oras y minutos, y las da las horas, tiene repetición: esta en el of^o. v^e. ...5000 (S/Fol.).

...Otro reloj de sobre mesa, con su caja de charol encarnado, y remates de crist.^l y quatro columnas de lo mismo; está en la pieza de vestir S. M vale... 6900 (Fol.198 r^o).

...Diez sillas de charol Azul y oro, con el asiento y respaldo de junco marino: valen ...3600 (S/Fol.).

..

...Dos canapés de lo mismo q.e las silletas, charol azul, y oro: valen...3600 (S/Fol.).

Varias cosas que no se han reducido a Clase, y otras q. se encontraron después que se formó el Inbentario

...Primeramente un Clavicordio de charol blanco con flores de varios colores de ocho pies y medio de largo, por tres y medio de frente, guarnecido el teclado frente y alrededor de la parte de adentro de concha y mader de perla, con sus pies de tres columnas talladas: este se halla en el quarto del Infante D.ⁿ Gabriel: vale....6900 (S/Fol.).

...Un Birlocho dado de berde y perfiles dorados, la Caja de Charol dorado, flores encarnadas y verdes, cubierto y forrado de terciopelo verde y Galoncito de òro, con su almuadon de lo mismo, con Galones y fleco, con una cubierta de òlandilla berde forrada en lienzo, esta se halla en el oficio n^o 6: bale...3900 (S/Fol.).

Documento n^o 18

Inventario de Carlos III. (1789-1790)³⁶⁰⁹

Testamentaría de S.M.D. Carlos III. Inventario de pinturas, esculturas, alhajas, muebles, tapicería etc. que ha quedado por fallecimiento de S.M el Rey D. Carlos III, formado en virtud de Orden de 10 de enero de 1789. AGP. Legs. 260 - 262.

Vol. I

³⁶⁰⁹ Fernández Miranda, F., *Testamentaría de Carlos III. (1789)*. Patrimonio Nacional. Madrid, (1989). Vols. I, II y III.

PALACIO NUEVO. RELOXES

Charles Gooder Londres

1036. *Un relojito Yngles colocado en una Papelera de China guarnecida de Oro con barios juguetes de tocador en sus Cajoncitos 3.000 (p.112).*

Windismil Londres

1051. *Un Relox de Sobremesa mui antig.^o caja de Charol 1.500 (p.113).*

Ynfanta D.^a Maria Josefa

Yebenes

3.908. *Uno de afeitar barnizado de encarnado y filetes dorados, cubierto de Olandilla y reinchido de Cerda, sin la cubierta en 120 (p. 378).*

Quarto del S.^{or} Ynfante e Ynfantas

Veladores

4266. *Yd: Otro Velador acharolado con su Columna torneada tasado en quince...15 (p. 429).*

Quarto de la Reina nra Señora

Tribuna de S.M

4436. *Un velador de pino, pie torneado acharolado en doce r... 12. (p.449).*

Vol. II

Tribunas de SS. MM

681. *Dos mesas talladas mui antiguas dadas de blanco barnizado, maltratadas e inutiles a 40 reales cada una valen las dos 80 con sus piedras marmoles de Sn Pablo encima, de quatro pies y tres quartos de largo, por dos y quarto de ancho á 150 reales y las dos 300: que unidas ambas partidas componen... 380 (p. 82).*

686. *Quatro taburetes de pie firme de cabra dados de blanco barnizados con filetes dorados, cubiertos de damasco Carmesí...200 (p. 83).*

S.^o Yldefonso: muebles

Reloxes

2916. *Un Relox de Sobremesa de Pendola tiene ocho dias de cuerda de bordones hecho en Ynglaterra por Tomas Anton, con quatro muestras Caja negra con diferentes adornos y una media naranja de Cristal encarnado... 2.400 (p. 307).*

2916. *Otro del mismo Autor y con la misma Cuerda, repite las horas, y quartos con musica su Caja de Charol blanco y flores de oro: de tres quartas de alto... 1800 (p. 307).*

2917. *Otro del citado autor con pendola, los mismos dias de cuerda y Caja de Charol encarnado... 1. 500 (p. 307).*

2919. *Otro de pendola señala horas y minutos el quadrante de plata, tres figuras de Yndias la peana y un Cristo encima de esta lo mismo...7.700 (p. 307).*

2920. *Otro con pesas ocho dias de Cuerda y sonatas de musica, Caja de Charol azul con un espejo en medio. Su Autor Tomas Anton... 5.000 (p. 307).*

2924. *Otro dtcho con Caja de Charol encarnado, remates y Columnas de Cristal...6.000 (p. 308).*

2926. *Otro de pendola, caja de charol negro, y un espejo en la puerta... 4.000 (p. 308).*

2927. *Otro con pesas, y caja de Charol azul y espejo en la tapa... 3.000 (p. 308).*

Charol de todas las clases

3359. *Una Vandeja de Charol blanco, papeles cortados, de pie y medio de ancho, por dos de largo... 20 (p. 338).*

3360. *Otra Yd de un pie de largo, y quarta de alto, charol blanco, azul y oro... 10 (p. 338).*

3361. *Una Papelera en forma de fachada de Yglesia, de Charol blanco, con balaustres... 200 (p. 338).*

3362. *Dos papeleras de charol blanco de pie y quarto de largo, por diez de ancho guarnecidas de abalorio...400 (p. 338).*

3363. *Dos Yd con sus puertecillas y gabetas, de pie y dos dedos en quadro....300 (p. 338).*

3364. *Quatro Vacias de Charol negro... 80 (p. 338).*

3365. *Ocho tazas de dtcho Charol... 32 (p. 338).*

3366. *Una Escritania de Charol encarnado de pie y dos dedos en quadro con sus botes y tres piezas de azofar para tintero, Salvadera y oblea...300 (p. 339).*

3367. *Quatro bandejas de Charol negro, de v^a y dos dedos de largo, con Armas Reales...* 240 (p. 339).
- 3368 *Otras quatro prolongadas á porcion de pie de largo, por una quarta de ancho...* 60 (p. 339).
3369. *Doce dthas con mango en figura de oja...* 180 (p. 339).
- 3370 *Seis bandejas de Charol negro ochavadas á porcion poco mas chicas que las anteriores...* 180 (p. 339).
3371. *Otras seis Yd mas chicas, que las anteriores...* 120 (p. 339).
3372. *Nuebe Bandejas de Charol negro ochabadas á porcion...* 125 (p. 339).
3373. *Quatro Yd de pie y medio de largo p.^r uno de ancho...* 100 (p. 339).
3374. *Dos Yd pequeñas labradas con hojas p.^r dentro...* 200 (p. 339).
3375. *Cinco Vandejas, que todas componen un angulo...* 60 (p. 339).
3376. *Ocho dthas medianas del dtho Charol, de dos pies menos quarto de largo, por pie y medio quarto de ancho...* 320 (p. 339).
3377. *Ocho dthas de dos pies de largo, por medio de ancho...* 300 (p. 339).
3378. *Seis dthas de pie de ancho, por dos menos quarto de largo...* 150 (p. 339).
3379. *Seis dthas en figura de abanico...* 90 (p. 339).
3380. *Otra Yd con papeles cortados...* 15 (p. 339).
3381. *Una Caja del mismo Charol, de pie de largo, por quarta de ancho...* 15 (p. 339).
3382. *Dos dthas de Charol encarnado, con Cajoncito dentro, la una de pie y seis dedos de largo, por siete de alto, y dos dedos de ancho: y la otra de pie y medio de alto, por uno de ancho...* 200 (p. 339).
3383. *Una arquita de dtho Charol de pie de alto, y ancho, y dos de largo, con tres Cajas redondas, dentro divididas con unas cadenitas...* 120 (p. 340).
3384. *Una caja de Charol blanco con papeles cortados, de pie y medio de ancho, por dos de largo, que consta de las siguientes piezas: quatro vandejas obaladas, dos azules, y dos blancas, otra mas pequeña quadrada: Siete tazas de diferentes tamaños y dos Candeleros...* 200 (p. 340).
3385. *Una Caja en forma de Cofre, que es Escrivania de Charol blanco, con papeles cortados de pie y medio de largo por uno de ancho...* 80 (p. 340).

3386. *Una caja como la anterior de Charol negro de pie y cuarto de largo por quarta de ancho guarnecida de nacar con pies de bronce... 300 (p. 340).*
3387. *Siete Cajas de Charol negro, para tocador, obaladas, dos grandes, dos medianas, y tres mas pequeñas...50 (p. 340).*
3388. *Seis dthas para bolas de jabon, la una sin tapa... 60 (p. 340).*
3390. *Una Vandegita de Charol encarnado de pie de largo y medio de ancho con porcion...6 (p. 340).*
3391. *Una Caja de Charol negro de un pie y dos dedos en quadro, guarnecida de algunas flores embutidas de nacar, con seis nichos para botes, y uno en el medio largo...60 (p. 340).*
3392. *Una Caja del mismo charol de dos pies y medio de largo, por medio de ancho...200 (p. 340).*
3393. *Quatro dthas para pelucas de dos pies y medio de largo, por medio de ancho... 300 (p. 340).*
3394. *Dos cofrecitos de Charol blanco con Papeles cortados de pie y dos dedos de largo, por uno menos cuarto de ancho...60 (p. 340).*
3395. *Dos Cofres de Charol encarnado con ramos de realce de dos pies, y medio de largo por dos de alto, y uno y mº de ancho... 600 (p. 340).*
3396. *Otros dos de Charol negro de tres pies de largo, dos de alto y pie y medio de ancho...600 (p. 341).*
3397. *Otros dos de lo mismo de pie de largo y quarta de ancho... 100 (p. 341).*
3398. *Otro de dtho Charol de pie y mº de largo por uno de ancho...60 (p. 341).*
3399. *Tres dthos de Yd de un pie de largo por 10 dedos de ancho...90 (p. 341).*
3400. *Otros tres de dtho Charol de dos pies de largo, por uno de ancho...240 (p. 341).*
3401. *Otros tres Yd de pie y medio de largo por una quarta de ancho... 75 (p. 341).*
3402. *Dos Yd de pie y cuarto de largo, por diez dedos de ancho... 300 (p. 341).*
3403. *Quatro dthos mas pequeños, y del mismo Charo... 180 (p. 341).*
3404. *Otro del dtho Charol de tres pies de largo por uno y medio de ancho, con labores de realce...150 (p. 341).*
3405. *Otro Yd de tres pies de largo, por dos y tres cuartos de ancho...300 (p. 341).*

3406. *Tres Cajas de Charol negro de pie en quadro sin tapas, de las que hai veinte y una piezas...* 300 (p. 341).

3407. *Un Cofre de dtho Charol de dos pies y medio de largo, por uno de ancho guarnecido de ramos de realce...* 200 (p. 341).

3408. *Otro del dtho Charol de tres pies de largo por dos de ancho, con ramos de realce...* 200 (p. 341).

3409. *Dos dthos del mismo Charol, de pie y medio de largo, por uno de ancho...* 120 (p. 341).

3410. *Otros dos Yd de un pie y quatro dedos de largo, por uno de ancho, dentro de los que hai seis frascos de China en cada uno...* 460 (p. 341).

3411. *Otros dos Yd pequeñitos...* 110 (p. 341).

3412. *Diez jicaras de dtho Charol, con sus platillos...* 60 (p. 341).

3413. *Ocho tazas del mismo Charol para Café...* 28 (p. 342).

3414. *Quatro Escritorios del propio Charol de pie y medio de alto, por uno de ancho...* 400 (p. 342).

3415. *Veinte macerinas del dtho Charol...* 80 (p. 342).

3416. *Una Papelera de dos cuerpos, charol blanco y encarnado, con espejos en las Puertas y Papeles cortados...* 2.000 (p. 342).

3417. *Otra Yd que le faltan dos Espejos pintada de flores, y figuras Chinescas...* 1.000 (p. 342).

3418. *Dos mamparas de charol negro y dorado de seis pies y medio de alto por tres de ancho...* 1.200 (p. 342).

Quinta pieza de Azulejos

3419. *Todo el adorno de esta pieza de Charoles negros y encarnados configuras de realce: que se compone de doce Pilastras y recuadro entre ellas con un tablero grande...* 6.000 (p. 342).

Pieza de los Espejos

3420. *Todo el adorno de esta pieza desde el rodapie, de charol encarnado...* 4.000 (p. 342).

3421. *Una Comoda de Charol negro, con piedra de jaspe guarnecida de bronces...* 1.000 (p. 342).

3422. *Una mesita de Charol blanco con papeles cortados...* 120 (p. 342).

Varias piezas sueltas y algunas de ellas en las R.^s avitaciones

3423. *Un tiesto de Charol, fondo negro con oro y flores...100 (p. 342).*

3424. *Otro fondo encarnado y flores de oro...60 (p. 342).*

3425. *Otro fondo blanco, con requadros y pintados... 40 (p. 342).*

3426. *Una mesa de juego de doblar, con tres tableros de varios charoles de color con entrepaños de tafetán amarillo acolchado...500 (p. 343).*

3427. *Un buró de Charol negro y encarnado con piedra encima y adorno de bronces dorados... 500 (p. 343).*

3428. *Una mesa de Charol encarnado con pies de Cabra... 60 (p. 343).*

3429. *Una rinconera de Charol negro, flores y adornos de bronces con piedra blanca y encarnada...120 (p. 343).*

3430. *Un Virlocho charol dorado con targetas pintadas, forro de terciopelo...1.800 (p. 343).*

3431. *Veinte y quatro Sillas de Charol fondo blanco con labores y oro asiento y respaldo de junco marino...1.200 (p. 343).*

3432. *Doce Yd de Charol negro...600 (p. 343).*

3433 *Doce Yd de Charol azul...600 (p. 343).*

3434. *Dos Canapes de Charol, uno azul y otro negro, y este con Colchoncillos de damasco carmesí...600 (p. 343).*

3435. *Un Birlocho charolado forro de terciopelo berde con galon de oro...1.200 (p. 343).*

3437 *Ocho tableros de Charol blanco con papeles cortados, sirve para viombo...320 (p. 343).*

S.^{or} Ynfante d.ⁿ Gab.¹ difunto

Suelto

3577. *Un Clabe de charol blanco, flores y pajaros, y el interior encarnado con teclado de Concha, embutido de nacar y oro...30.000 (p. 352).*

Quarto de la S.^a Ynfanta D.^a Maria Jpha

Buró

3798. *Uno acharolado con sus dos Cajones quatro asas y varios remates dorados con su piedra marmol encima tasado en... 140 (p. 371).*

CONCLUSIONES FINALES

CONCLUSIONES FINALES

En la introducción a esta tesis doctoral anunciábamos los objetivos de nuestro trabajo y hacíamos especial hincapié en la necesidad de demostrar la existencia de una producción de laca en nuestro país que merecía ser investigada. La escasez de estudios sobre la laca española, un aspecto de la historia del arte injustamente marginado tanto en nuestro país como fuera de nuestras fronteras, justificaba la investigación y auguraba resultados enriquecedores. De hecho, cuando decidimos emprender este trabajo solo hallábamos referencias aisladas a esta expresión artística en la bibliografía española y los monográficos extranjeros específicos no habían dedicado ni siquiera una línea a la laca de nuestro país. Existían contadas menciones a ella pero, en estos casos excepcionales, autores como Huth insistían en la escasez de piezas españolas que se conocían o aludían a la poca originalidad de sus resultados³⁶¹⁰. En otras ocasiones, se llegaba incluso a negar la existencia de una producción lacada en España³⁶¹¹.

Poseíamos datos y noticias que desmentía estas afirmaciones y que sugerían la existencia de una producción propia (Junquera, 1985, 1990, 1999), (García Fernández, 1994, 1995, 2001, 2002, 2003), de manera que decidimos realizar una investigación exhaustiva con el propósito de desmontar un prejuicio tan arraigado en la literatura especializada. Además, teníamos constancia de la cercanía que tuvo nuestro país con las lacas orientales desde el siglo XVI, otra información que respaldaba nuestra hipótesis de partida.

En cuanto a los objetivos específicos de nuestra investigación, partíamos con el propósito de establecer las características tecnológicas y estilísticas de la laca española, definir sus parámetros de calidad, determinar su cronología, descubrir qué papel desempeñó dentro del campo de las artes suntuarias, así como las influencias que la marcaron y analizar sus diferencias y semejanzas con el resto de las lacas europeas con las que comparte un tronco común. Con el fin de contextualizar este argumento creíamos pertinente vincular la investigación sobre nuestra laca al estudio de la circulación en España de las lacas asiáticas, europeas y americanas entre los siglos XVI y XIX

Tras lo expuesto, pasamos a detallar las conclusiones que pueden extraerse de la lectura de este trabajo, que consideramos ha logrado alcanzar, en términos generales y a pesar de las dificultades que hemos ido mencionando a lo largo de su exposición, muchos de los objetivos planteados:

- En primer lugar, los resultados de nuestra investigación ponen de manifiesto que en nuestro país existió, al menos entre los siglos XVII y XIX, una producción de laca equiparable cuantitativa y cualitativamente a la de otros países europeos. De hecho, hemos localizado alusiones que lo confirman en fuentes catalanas, mallorquinas y madrileñas que se remontan a la primera centuria señalada. No obstante, es muy probable que ya se fabricaran objetos lacados en el siglo XVI, esta hipótesis se

³⁶¹⁰ Huth, H., (1972), pp.105, 106.

³⁶¹¹ Rispoli Fabris, A., (1974), p. 117.

apoya en dos documentos de 1580 y 1594 respectivamente, en los que se hace referencia a dos entalladores que podrían haber desempeñado labores de lacado.

- El trabajo realizado revela también que, al igual que el resto de las lacas europeas, la laca española se utilizó para decorar una amplia variedad de tipologías, entre las que destacan los muebles y otros artículos de uso doméstico o de carácter personal, los instrumentos musicales (principalmente ciertos cordófonos como los salterios y los claves, clavicordios y pianos), y los carruajes. La mayor parte de los objetos localizados en España son muebles, de ahí que pertenezcan a esta categoría la casi totalidad de las obras sometidas a estudios directos en esta tesis.
- El hecho de que las lacas españolas aparezcan abundantemente en los inventarios de monarcas y nobles permite deducir que muchas de ellas eran de extraordinaria calidad. La observación de algunas de las que han perdurado hasta nuestros días apunta también en la misma dirección. Igualmente relevantes para llegar a esta conclusión han sido los análisis físico - químicos efectuados en ciertos artículos españoles, pues han mostrado que su técnica de elaboración responde a los mismos parámetros cualitativos del resto de lacas europeas. Sin embargo, como sucedía en otros países, probablemente las piezas más exquisitas convivían con otras menos elaboradas, a las que también dedican atención los tratados³⁶¹², quizá las mismas que definen los escribanos con la expresión *charol ordinario*.
- A juzgar por la copiosa información obtenida sobre objetos e intervenciones en las fuentes escritas, la producción de laca en España fue bastante prolífica y, como el resto de las lacas presentes en nuestro país, a partir del siglo XVIII debió de haber gozado de un amplio favor entre la población, pues se localizan artículos lacados en inventarios de distintas extracciones sociales. También abundan los anuncios de su venta en el material e hemeroteca.
- Según los resultados de nuestra investigación, la laca española no solo coincide con la europea en cuanto a los objetivos perseguidos -emular el brillo, la luminosidad y el estilo de las lacas orientales- sino también en los métodos y materiales empleados.

Del estudio directo de treinta y seis obras de charol español de los siglos XVIII y XIX y del análisis comparativo entre ellas y otras veinticuatro de distintos países europeos (quince inglesas, dos italianas, tres francesas, una alemana y tres flamencas), así como de la información que se extrae de la documentación, se han podido determinar en líneas generales algunos de los rasgos estilísticos más destacables de estos

³⁶¹² Si se deseaba agilizar el trabajo podía reducirse el tiempo empleado en el pulimento de los diferentes estratos o las capas de barniz. Con ello se conseguían superficies menos bellas y brillantes pero de coste más asequible.

objetos.

De este modo, hemos verificado que las lacas españolas suelen ajustarse a las corrientes artísticas de los distintos momentos históricos que abarca esta tesis, pero lo hacen de forma muy personal y acusando una intensa carga expresiva. Con respecto a los aspectos decorativos, los artesanos locales se inspiraron mayoritariamente en los motivos orientales, con los que cubrían las superficies del ajuar doméstico de representación y de los instrumentos musicales más lujosos, con el fin de conferirles un aspecto exótico. En menor grado se recurrió a esta clase de ornamentación en los carruajes, en donde eran más apreciados los asuntos mitológicos, la decoración heráldica o los fondos lisos, carentes de ornamentación, de colorido variopinto o bien dorados. Cuando existía decoración chinesca, ésta solía circunscribirse a detalles de reducido tamaño.

Por lo general, las chinerías, estrechamente vinculadas al gusto rococó, suelen representarse de forma muy libre, con escasa fidelidad a los modelos originales y con ciertas dosis de ingenuidad y soltura. A menudo pasan por el filtro de otros países europeos y, o se inspiran en los objetos importados que nuestros artesanos podían copiar fácilmente o bien se toman de las ilustraciones que circulaban por toda Europa. Son asimismo frecuentes las reservas reticuladas derivadas del *lattice work* del *japanning*. Estas reservas, muy alejadas de la maestría de las británicas pero cargadas de personalidad, adoptan aquí las formas más variadas. Sin embargo, en España los motivos chinescos y las aportaciones europeas conviven con los asuntos de carácter local y no faltan las representaciones o símbolos religiosos.

Con respecto a los prototipos sobre los que se desarrollan los revestimientos lacados, la influencia más acusada es la del mobiliario británico del siglo XVIII. Se reproducen, de forma muy particular, los típicos relojes de pie, los burós o asientos de la época en los que predomina el colorido rojo, ya que el *japanning* de esta tonalidad era el que en mayor medida se importaba en nuestro país. Por su parte, de Francia e Italia se imitan, entre otros muebles, las cómodas o las consolas lacadas. Sin embargo, se ha constatado que en el siglo XVIII también se lacaba el mobiliario tradicional español, como los escritorios (vulgarmente conocidos en la actualidad como bargueños) o los bufetes con los clásicos fiadores o tirantes de hierro entre las patas.

Es común que en un mismo mueble se fundan elementos foráneos con otros apegados a la tradición. Esta circunstancia se produce con asiduidad en el siglo XVIII. Gran originalidad refleja por ejemplo el mobiliario que reproduce modelos británicos, donde lejos de imitarse los patrones decorativos del *japanning*, se opta por una ornamentación con motivos variopintos de gusto castizo. Se han hallado varios relojes de pie que responden a este estilo, como el que presenta motivos castizos y vistas de Madrid que el gremio de relojeros de esta villa regaló a Carlos

III en ocasión de su entrada en la ciudad en 1759³⁶¹³. También existen burós de influencia francesa e inglesa con elementos autóctonos, como las clásicas guarniciones españolas de hierro fundido. Estos objetos ponen de manifiesto que en España existía una clientela, entre la que se incluía la realeza, a la que le costaba desprenderse de la tradición y asumir por completo las nuevas modas.

Todos estos rasgos otorgan a los muebles una fuerte personalidad y los distinguen de los ejemplares de otras naciones europeas. Merced a ello podemos contradecir las opiniones anteriormente mencionadas que aludían a la falta de carácter de nuestra laca.

Por su parte, los carruajes lacados españoles de los siglos XVIII y XIX siguen los modelos franceses, italianos y británicos. Con respecto a los instrumentos musicales, las influencias extranjeras más evidentes se acusan en los claves, clavicordios y pianos. En ellos predomina un estilo decorativo cercano al *japanning* sobre prototipos de influencia alemana o flamenca.

Finalmente, es posible señalar que la decoración realizada a base de recortables de papel grabado en la superficie de los objetos, según la técnica del *arte povera*,³⁶¹⁴ fue muy habitual en España, tanto en instrumentos musicales, como en mobiliario. Estos grabados suelen distribuirse de forma aleatoria por la superficie, sin componer escenas. Además, con frecuencia las proporciones de los mismos, dispuestos en un mismo punto de la obra, no guardan relación entre sí. También es habitual que pertenezcan a estilos y talleres diferentes.

Para aproximarnos al conocimiento de la tecnología de elaboración de las lacas autóctonas, hemos analizado científicamente veintitrés objetos españoles, franceses e ingleses de los siglos XVIII y XIX procedentes de colecciones públicas y privadas³⁶¹⁵. Este estudio ha tenido como finalidad conocer los métodos y materiales de fabricación de las piezas españolas y compararlos con los de las obras europeas analizadas. La información obtenida se ha cotejado con las recetas que figuran en los tratados de técnicas artísticas y sobre barnices y charoles con los datos que aporta la documentación. A través de este estudio se ha podido comprobar que, en líneas generales, los procedimientos españoles se

³⁶¹³ N° 4 del apéndice IB de esta tesis.

³⁶¹⁴ No está claro que en España la implantación del *arte povera* se produjera necesariamente por contagio de las piezas venecianas, como opinan ciertos autores, basándose en el hecho de que fue en la *Serenísima* donde se difundió este recurso ornamental en el siglo XVIII. De hecho, esta técnica se ha venido utilizando en el mueble pintado español desde la Edad Media, por lo que no sería raro que los artesanos españoles recurrieran a ella en las lacas siguiendo esta tradición artesanal.

³⁶¹⁵ Siete ingleses, dos franceses y catorce españoles.

corresponden, en buena medida, con las técnicas de la laca europea³⁶¹⁶, también coinciden, en muchos aspectos, con las indicaciones de los tratados³⁶¹⁷.

Las similitudes entre los métodos europeos y los españoles se deben en gran parte a la divulgación de la información a través de los recetarios, así como a la transmisión oral propia de los oficios artesanales. Existe constancia de que, al menos desde el siglo XVIII, dichos escritos circularon por nuestro país y difundieron la técnica en España (Cantelli, 1735), (Orellana, 1755), (Montón, 1734), etc.

De los estudios científicos llevados a cabo con motivo de la redacción de esta tesis podemos destacar algunas conclusiones relevantes:

En primer lugar se ha constatado que los objetos españoles coinciden, en lo que se refiere a la disposición de los materiales que conforman los revestimientos de laca, con los europeos. Las lacas eran objetos estratigráficos que se confeccionaban mediante procedimientos ejecutados con gran paciencia y meticulosidad. En líneas generales, la técnica consistía en extender sobre el soporte sucesivas capas de materia que se iban puliendo esmeradamente antes de aplicar la siguiente, con el fin de obtener superficies muy lisas. Normalmente se situaba en primer lugar un aparejo³⁶¹⁸, al que le sucedía el fondo de laca que venía confeccionado a base de estratos pictóricos aglutinados al óleo o al temple o bien de capas de barniz. Una vez realizadas estas operaciones se cubría la superficie con un elevado número de estratos de barniz transparentes o coloreados entre los que se suspendían los motivos decorativos. Finalmente se pulía laboriosamente la superficie resultante mediante distintos sistemas y con diferente tipo de materiales como la piedra pómez o el trípoli.

Esta particular composición de las obras, el extremado pulimento de cada uno de los estratos, el uso de los barnices como parte intrínseca e indisoluble de las obras (ya que en ellos se contiene la decoración) y la cuidadosa elección de las sustancias daban como resultado superficies profusamente brillantes³⁶¹⁹, tersas y resistentes³⁶²⁰. Estas superficies

³⁶¹⁶ Hay que tener en cuenta que los rasgos característicos de las distintas lacas europeas, determinados por un afán de diferenciación que ha sido señalado en el capítulo I, se encuentran aún en fase de estudio en varios países europeos.

³⁶¹⁷ La selección de las obras se ha realizado principalmente en función de las lacas localizadas, los permisos concedidos y también de las posibilidades de obtener resultados útiles para la investigación. Lamentamos no haber podido analizar ni objetos anteriores al siglo XVIII, ni mayor número de tipologías o países.

³⁶¹⁸ A veces se prescindía de este primer estrato, siguiendo los consejos de ciertos tratadistas como Dossie, por considerar que de este modo se obtenían superficies de mayor resistencia. Dossie, R., (1758), p. 408.

³⁶¹⁹ La pretensión era conseguir objetos que brillaran como el cristal, o como los espejos, en palabras de los artífices de la época.

caracterizan las lacas y las distinguen de las obras pintadas aunque, a menudo, principalmente cuando las primeras se encuentran en deficiente estado de conservación, pueden confundirse. Creemos que este es uno de los motivos por los que, con frecuencia, la historiografía contemporánea define las lacas como objetos pintados.

En segundo lugar, es posible señalar que en todas las obras españolas analizadas el aparejo se confecciona con sulfato cálcico (comúnmente denominado yeso) mientras que en las inglesas y francesas éste se sustituye por el carbonato cálcico. La presencia de yeso en el primer grupo de obras coincide con las menciones localizadas en la documentación en las que se alude al empleo de esta sustancia por parte de los artesanos españoles. La existencia de abundantes yacimientos de yeso en la mitad oriental de la Península Ibérica, así como en las Islas Baleares, explicaría la predilección de los artesanos españoles por este material³⁶²¹. Este hecho pudo haber determinado asimismo su masiva utilización, a través de la historia, en otras manufacturas artísticas españolas, como la pintura o el dorado.

En cuanto a los fondos de laca, la tonalidad más utilizada en los objetos analizados es el rojo. Tanto en las piezas españolas, como en las inglesas examinadas, el color rojo se consiguió básicamente mediante dos pigmentos distintos: el bermellón y el minio, a veces combinados entre sí.

Los fondos negros también fueron frecuentes en nuestro país y una de las sustancias más empleadas para conseguir esta tonalidad era el carbón vegetal. Este pigmento se ha identificado en dos de los muebles analizados, ambos del siglo XIX y del mismo estilo, de fabricación española y francesa respectivamente.

Otro color empleado en España para los fondos de laca fue el blanco, en la documentación de los siglos XVIII y XIX menudean las alusiones a las lacas blancas, como por ejemplo en el inventario de Isabel de Farnesio de 1746. Para su confección se solía usar el blanco de plomo o albayalde, un pigmento muy cubriente y de un tono intenso, cualidades que lo convertían en el preferido de ciertos tratadistas del siglo XVIII como Dossie (1758). El albayalde aparece en las lacas blancas de este siglo analizadas con motivo de la redacción de esta tesis, tanto en las españolas como en las británicas.

También se utilizó el azul claro en los fondos del charol español, quizá por influencia italiana o francesa, países en donde las tonalidades pálidas tuvieron gran aceptación. Lamentablemente no hemos tenido oportunidad de analizar científicamente dos relojes de pie del siglo XVIII de este color (nº 2 y nº 3) que figuran en el apéndice IB de esta

³⁶²⁰ Esta característica es especialmente relevante en el caso de los carruajes, ya que sus superficies requerían de una mayor protección ante los agentes climáticos.

³⁶²¹ Santos Gómez, S., (2005), p. 135.

tesis, con el fin de identificar los pigmentos empleados para confeccionar el azul. No obstante, si se ha podido detectar la naturaleza de los pigmentos azules presentes en los fondos de laca verde de otros tres objetos de la misma centuria. En primer lugar, en un escaparate, probablemente granadino, se ha constatado la presencia del azul ultramar y del azul de Prusia. Esta última sustancia se ha identificado asimismo, junto al azul esmalte, en otros dos relojes británicos. El azul esmalte era uno de los pigmentos recomendados por los artesanos ingleses de la época para las obras de *japanning*, por los satisfactorios resultados que se conseguían con él. Así por ejemplo, Stalker y Parker aconsejan su uso en la receta *To make blue Japan*³⁶²² y Dossie hace lo propio en su recetario de 1758³⁶²³. Quizá la ausencia de este pigmento en ciertas obras, como el escaparate mencionado, se debiera a su alto precio.

Es preciso señalar que, a menudo las superficies lacadas cambian de color con el paso del tiempo, debido al oscurecimiento producido por el envejecimiento de sus materiales constitutivos, como resinas, aceites o pigmentos. Así, es normal encontrar lacas amarillentas o de color ocre que en origen fueron blancas, superficies verdes que cuando se crearon eran azules, otras negras que anteriormente fueron verdes, etc. Este tipo de alteraciones cromáticas se han percibido en algunas de las piezas analizadas. Conviene tener en cuenta este fenómeno a la hora de interpretar las fuentes documentales y de proceder al estudio directo de las piezas.

Al hilo de esta cuestión, Dossie aconseja emplear los barnices adecuados con el fin de evitar que los colores azules de las lacas se tornen con el tiempo verdes:

*...but the varnish, nevertheless, will somewhat injure the colour, by giving to a true blue a cast of green...*³⁶²⁴

También abundaron en España los fondos de laca dorada, principalmente en carruajes y sillas de mano, posiblemente por influencia francesa e italiana.

En cuanto a la confección de los barnices de las lacas, los artesanos españoles recurrían a las resinas de uso tradicional en el continente europeo: copal, sandáraca, dammar, goma laca, colofonia, ámbar, etc. La resina mayoritariamente identificada en los análisis realizados en este trabajo es la colofonia, en segundo lugar se sitúa el copal, después la goma laca y por último la sandáraca. Idénticas resinas y por el mismo orden aparecen en los análisis del grupo de obras europeas. De hecho, el uso de una u otra resina no dependía tanto de factores geográficos, como

³⁶²² Stalker, J., y Parker, G., (1668), p. 22.

³⁶²³ Dossie, R., (1758), p. 416.

³⁶²⁴ *Ibidem* nota anterior.

de su compatibilidad con los distintos colores para conseguir los efectos finales deseados. Por ello, en los tratados existen recetas específicas para lacas de diferentes tonalidades.

El aceite era otro ingrediente imprescindible de las lacas, servía, entre otras cosas, como aglutinante de las capas pictóricas o como mordiente de los motivos decorativos realizados con panes metálicos. El más empleado en Europa era el de linaza y es precisamente el que aparece con mayor frecuencia en las analíticas efectuadas en esta tesis.

En cuanto a la ejecución de los motivos decorativos del charol español, predominan los dorados y plateados, como sucede en la laca europea en general. Estos venían ejecutados con panes metálicos, o también con polvo de oro o plata, según una técnica inspirada en los artículos japoneses, conocida en nuestro país con el nombre de venturina, por la similitud que adquirirían estas superficies con la piedra semipreciosa del mismo nombre. También se empleaban las denominadas pinturas de oro o de plata, la purpurina³⁶²⁵, etc.

En los estudios científicos llevados a cabo en esta tesis se han identificado mayoritariamente panes metálicos a base de aleaciones de oro, plata, estaño, cobre y zinc, aplicados principalmente según la técnica del dorado al mordiente graso. Se ha detectado la naturaleza y aleaciones de estos materiales, así como su disposición en la obra. Por su parte, en cuatro piezas inglesas del siglo XVIII han podido identificarse incluso los posibles asientos coloreados de las láminas metálicas, cuya misión consistía en indicar el lugar preciso de la superficie en el que éstas se debían fijar. También se ha constatado la existencia del material de relleno de algunos motivos decorativos con relieve, concretamente en algunos objetos ingleses. Ninguno de estos aspectos ha podido percibirse entre las piezas españolas examinadas.

Los análisis desarrollados no permiten establecer demasiadas generalidades con respecto a los procedimientos tecnológicos de la laca española, por el hecho de que se basan en una reducida selección de piezas. Sin embargo, el método de estudio empleado, que busca establecer paralelismos y divergencias entre las piezas españolas y las procedentes de otros países europeos señala una posible pauta de actuación que podría acabar configurando una base documental que permitiera avanzar en el conocimiento de las características tecnológicas de la laca española.

- Otra cuestión que conviene destacar de esta tesis consiste en que, tras el análisis de la nomenclatura de las fuentes escritas españolas redactadas entre los siglos XVI y XIX -una labor considerablemente ardua, dada la ausencia de una normalización ortográfica y semántica- se ha ofrecido

³⁶²⁵ Esta sustancia se ha identificado en objetos del siglo XVIII, así como en recetarios y otras fuentes escritas de la misma centuria, lo que desmiente el lugar común de que se empieza a utilizar a partir del siglo XIX.

una panorámica general de los términos más empleados para designar la técnica decorativa objeto de nuestro estudio. Se hace referencia a sus posibles orígenes, a los paralelismos con otros nombres europeos, así como a las modificaciones semánticas sufridas³⁶²⁶. Esta investigación permite concluir que no se han encontrado diferencias terminológicas entre las distintas lacas, lo que dificulta sensiblemente su interpretación y la diferenciación entre ellas. Y cabe mencionar que se han recogido una serie de nombres poco comunes como *charau*, *charaun* o *charon* que aparecen para calificar indistintamente un mismo objeto lacado, probablemente más que de forma deliberada y con alguna intencionalidad semántica, por mera arbitrariedad del escribiente.

Dentro de este análisis, es de destacar la evolución del significado de la palabra charol. Entre los siglos XVII y XIX aparece de manera reiterada en la documentación y constituye posiblemente el vocablo más utilizado, pero caerá en desuso a inicios del siglo XIX y pasará a denominar las pieles brillantes de la indumentaria. También podemos subrayar que el término laca, el más empleado en la actualidad, se limita a la documentación contemporánea y no se localiza en las fuentes escritas hasta el siglo XIX.

Debido a que la mayor parte de las denominaciones referidas a las lacas son polisémicas, también aludimos en este espacio de la tesis a otras acepciones localizadas en la documentación. Por su parte, llama la atención que muchos términos no vengán acuñados en los diccionarios coetáneos, así como también las imprecisiones que se observan en ellos. Lamentablemente, el confuso lenguaje que afecta a las fuentes documentales pervive en la historiografía contemporánea. En ella se recurre por ejemplo al uso del término pintura para definir los revestimientos lacados, lo que supone un importante obstáculo para la comprensión de los textos y tiene como consecuencia el que sean muchas las ocasiones en las que dudemos sobre la técnica decorativa concreta a la que se refieren. Esta circunstancia nos mueve a apelar a la utilización de un lenguaje unificado en relación al estudio de los materiales y técnicas de las lacas. De este modo, los textos obtendrían claridad y se podría avanzar más rápidamente en el conocimiento de estas obras.

- En este trabajo también se ha recopilado y ordenado cronológicamente un abundante corpus documental de los siglos XVI a XIX que refleja la presencia de las lacas asiáticas, americanas y europeas en nuestro país. La información obtenida se ha tratado de analizar y de clasificar geográfica y tipológicamente. No obstante, somos conscientes de que la imposibilidad de interpretar adecuadamente un considerable número de las citas que se exponen nos ha impedido responder a todos los interrogantes que se planteaban. En otro orden de cosas, cabe señalar que la mayor parte de las noticias que se exponen aluden a Extremo Oriente. En cuanto a la producción europea, las referencias a los objetos británicos son las más abundantes. La información recabada se ha

³⁶²⁶ Algo que se aprecia con gran claridad en el material de hemeroteca.

cotejado con los aportes bibliográficos relacionados con las lacas de los distintos continentes.

- El desarrollo de la investigación ha permitido además comprobar el rico patrimonio de objetos lacados que se conservan en España. Entre las obras que lo componen, destaca un nutrido grupo de manufacturas orientales que responde a distintos territorios, tipologías y técnicas. Asimismo existen objetos de interés pertenecientes a focos de producción de otros lugares de Asia y también americanos, aunque en un número muy inferior que los anteriores. En cuanto a las manufacturas europeas, el elevado volumen de muebles ingleses del siglo XVIII que se conserva y que constituye un botón de muestra de la mejor fabricación británica, contrasta con la escasez de piezas de otros países europeos.
- Otra de las contribuciones de esta tesis consiste en la información biográfica y laboral recogida sobre algunos artífices españoles vinculados de una u otra manera a las labores de lacado entre los siglos XVI y XIX.
- Deseamos dejar constancia de que muchas de las lacas europeas y españolas que se han localizado en nuestro país con motivo de la realización de esta tesis se encuentran en deficiente estado de conservación, circunstancia que, además de afectar a la integridad física de las mismas, altera considerablemente su legibilidad. Es decir; un objeto excesivamente deteriorado puede impedirnos reconocer su aspecto original y la técnica de ejecución empleada, incluso mediando estudios científicos. En este sentido, posiblemente lo que mayor daño ha causado a estas obras han sido las "restauraciones" inadecuadas. Se ha constatado que varias piezas han sido limpiadas de manera impropia, eliminándose las capas de barniz que forman parte de la técnica estratigráfica de las lacas y en las cuales se encuentra suspendida la decoración, razón por la cual se han suprimido a su vez parte de los motivos decorativos. Con este tipo de operaciones desaparecen las características ópticas de las lacas y quedan físicamente transformadas en objetos pintados de aspecto deslucido³⁶²⁷. Y no son pocos los objetos que se encuentran en un considerable estado de abandono: cubiertos de suciedad, con ataques de xilófagos, con desprendimientos de materia, etc. Consideramos por tanto que el desconocimiento de la auténtica naturaleza de las lacas españolas se debe, en gran parte, a su inadecuado estado de conservación. Como consecuencia creemos que nuestra investigación adquiere relevancia en cuanto que, al mostrar las cualidades de la estas manufacturas, podrá contribuir a su mejor conservación.

Sin embargo, este hecho no lo padecen muchas de las lacas orientales conservadas en nuestro país, principalmente las de estilo *namban*, gracias

³⁶²⁷ La diferencia entre un objeto pintado y otro lacado radica en que, en el primer caso, los barnices tiene una función esencialmente protectora mientras que en el segundo dichas sustancias forman parte de la estructura de la obra y son elementos imprescindibles para conseguir el brillo y la profundidad propios de las lacas.

al hábitat en el que han permanecido durante siglos; dentro de determinadas dependencias como los relicarios de los monasterios. Ello se debe a las condiciones ambientales de dichas estancias, por lo general sometidas a escasas fluctuaciones climatológicas y a una manipulación limitada.

- Otra circunstancia que se pone de manifiesto en esta tesis doctoral es la desproporción existente entre la atención que se le viene prestando al estudio de las lacas orientales en los últimos tiempos en España y el abandono al que muchas de las nuestras se encuentran sometidas, situación que comparten con otras lacas europeas aquí conservadas. En cuanto a los ejemplares americanos, los enconchados son las piezas que, de un tiempo a esta parte, están siendo objeto de mayor estudio, dada la importancia que se ha venido concediendo a las colecciones de estas obras que existen en nuestro país.

Ante lo expuesto, son muchos los interrogantes que quedan por despejar y los aspectos que aún deben ser aclarados para lograr cumplir con la totalidad de los objetivos planteados. Así, proponemos seguir avanzando con la misma metodología de estudio que se ha utilizado en esta tesis, que concilia la investigación histórica con los estudios científicos y el conocimiento empírico, cuya eficacia ha sido demostrada a la vista de los resultados obtenidos.

Sugerimos, en primer lugar, continuar analizando las fuentes escritas, prestando especial atención a las de los siglos XVI y XVII, con el fin de incrementar los datos recabados hasta el momento. Sería deseable, por ejemplo, poder determinar, con cierto margen de seguridad, los orígenes y las principales características de las primeras lacas españolas, así como su peso específico en el ámbito de las artes suntuarias. De hecho, la información más significativa sobre nuestra laca no aparece hasta el siglo XVIII. Asimismo sería enormemente enriquecedor poder conocer el verdadero impacto estético que las lacas asiáticas ejercieron sobre la producción española, descubrir si constituyeron su primera fuente de inspiración o si debemos aceptar que fueron las importaciones europeas las que impulsaron a nuestros artífices a dedicarse a este arte.

Por su parte, los limitados datos que se han logrado obtener de alguno de los profesionales que figuran en el glosario de artífices y la necesidad de ampliar la información relativa a las cuestiones formativas o a la organización laboral, también exigen seguir consultando las fuentes documentales. Asimismo, conviene continuar revisando la literatura técnica y el material de hemeroteca con el fin de incrementar los datos obtenidos hasta la fecha.

Sería asimismo necesario perseverar en la tarea iniciada de localización, estudio y catalogación de los objetos lacados de nuestro país. Consideramos imprescindible que los análisis físico-químicos de objetos de laca europea se generalicen con el propósito de ahondar en el conocimiento de los asuntos tecnológicos. Pero, al contrario de lo que suele ser habitual en el campo de la conservación y restauración de los bienes culturales, estos exámenes no deben concebirse como un hecho aislado dentro de los informes técnicos de restauración, limitados al conocimiento puntual de los materiales de un objeto concreto, sino que deben incluirse en el marco de un estudio más completo que permita relacionarlos con el contexto histórico y con la información extraída de otras

fuentes de información. Además sus resultados no deberían quedar relegados a instituciones públicas o empresas de restauración, pues su divulgación facilitaría la elaboración de una base de datos más completa, a partir de la cual ir construyendo la merecida historia de la laca española.

Por último, resulta imprescindible insistir en la importancia de que estas obras se conserven adecuadamente y en las mejores condiciones de legibilidad con el fin, no solo de garantizar su integridad física, sino también de permitir que puedan seguir siendo portadoras de significados.

El presente trabajo no solo inaugura pues un espacio de investigación hasta ahora poco transitado en nuestro país, sino que se presenta como una contribución que pretende abrir el camino a sucesivos estudios. La recolección de datos que se ofrece y las hipótesis propuestas exigen futuras investigaciones que las corrijan o precisen. Solo así se podrá completar el recorrido que hemos iniciado y que auguramos concluya con un sistemático y multidisciplinar estudio que logre situar al charol español en el lugar que le corresponde dentro de las manifestaciones artísticas de nuestro país.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA.

AAVV., *Earl of Rosenberg collection, Mentmore Towers. Mentmore*. Sotheby's. Londres, (1977). Vol. 1, nº 873.

AAVV., *Filippo Juvarra a Madrid*. Colección Documenti e Ricerche. Instituto Italiano de Cultura. Madrid, (1978), nº 10.

AAVV., *Ambre, Avori, Lacche, Cere*. I quaderni dell'Antiquariato. Fabbri. Milán, (1981).

AAVV., *Il mobile. Spagna, Portogallo, Paesi Scandinavi. Russia*. I quaderni dell'Antiquariato. Fabbri. Milán, (1981).

AAVV., *The Golden age of Naples: Art an civilization under the Bourbons, (1734-1805)*. The Detroit Institute of Arts/ The Art Institute of Chicago. Detroit/ Chicago, (1981). Vol. 2.

AAVV., *Antiquariato. Enciclopedia delle Arti Decorative*. Fabbri. Milán, (1983). Vol. 3.

AAVV., *The Historical Harpsichord*. Pendragon Press. Nueva York. (1984). Vol. 4.

AAVV., *Lacquer. An International History and Collector's Guide*. The Crowood Press. Crowood House, (1984).

AAVV., *Domenico Scarlatti en España. Catálogo general de las Exposiciones: Utopía y realidad en la arquitectura, Iconografía Musical. Salón y Corte, una nueva sensibilidad*. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música. Madrid, (1985).

AAVV., *Il mobile del settecento. Altri paesi europei*. Istituto Geográfico Agostini. Novara, (1985).

AAVV., *Instruments de Musique Espagnoles du XVIIe au XIXe Siècle*. Générale de Banque. Bruselas, (1985).

AAVV., *Splendeurs d' Espagne et les villes belges 1500-1700*. Europalia 85. España, Bruselas. Credit Communal. Bruselas, (1985). Vols. 1 y 2.

AAVV., *Urushi: Proceedings of the Urushi Study Group*. Brommel and Perry Smith editores. The Getty Conservation Institute. Tokio, (1985).

AAVV., *El mueble del siglo XVIII. Francia, España y Portugal*. El mundo de las Antigüedades. Planeta de Agostini. Barcelona, (1989).

AAVV., *Mueble español estrado y dormitorio*. Comunidad de Madrid. Madrid, (1990).

AAVV., *Colección Fundación Banco Hispano Americano*. El Viso. Madrid, (1991).

AAVV., *Museu de la Música 1/ Catàleg d' instruments*. Ayto de Barcelona. Barcelona, (1991).

AAVV., *Il fasto romano Dipinti, sculture, arredi dai palazzi di Roma*. Cat. Exp. Dirigido por Álgvar González Palacios. Leonardo de Luca editori. Roma, (1991).

AAVV., *Museo de Bellas Artes de Sevilla*. Ediciones Gever S. L., Sevilla, (1993). Vols. 1 y 2.

AAVV., *El bargueño*. Cat. Museo de Arte Colonial. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, (1994).

AAVV., "Tesoros de México en España". *Artes de México*, nº 22. (Invierno 1993-1994).

AAVV., *El Real Alcázar de Madrid*. Cat. Exp. Nerea. Madrid, (1994).

AAVV., *Catalogue de l'exposition de l'art ancien au Pays de Liège*. Bernard. Lieja. (1905).

AAVV., *Marstallmuseum. Schloss Nymphenburg in München*. Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Garten und Seen. Munich, (1995).

AAVV., *Philippe V d'Espagne et l'art de son temps*. Museo de L'ile de France en Sceaux. París, (1995), Vol. 2.

AAVV., *Madame du Châtelet. Discurso sobre la felicidad y la correspondencia*. Cátedra. Madrid, (1996).

AAVV., *Il mobili di Palazzo Pitti. Il periodo dei Medici (1537-1737)*. Dirigido por Enrico Colle. Centro Di/ Umberto Allemandi & C. Florencia, (1996).

AAVV., *La colección Palacio. Arte Japonés en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, (1998).

AAVV., *El Arte en la piel. Colección A. Colomer Munmany*. Fundación Central Hispano. Vic, (1998).

AAVV., *Clausuras. El Patrimonio de los Conventos de la Provincia de Valladolid. I Medina del Campo*. Diputación y Arzobispado de Valladolid. Valladolid, (1999).

AAVV., *Las técnicas artísticas*. Dirigido por Conrado Maltese. Cátedra. Madrid, (1999).

AAVV., *El arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II*. Dpto. de Arte Diego Velázquez. Instituto de Historia. CSIC. Madrid, (1999).

AAVV., *Los siglos de Oro en los virreinos de America, 1550-1700*, Cat. Exp. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V. Madrid, (1999).

AAVV., *Asia en las Colecciones Reales del Museo Nacional de Artes Decorativas*. Cat. Exp. Fundación Santillana. Santillana del Mar, (2000).

AAVV., *The conservation of Asian lacquer. Case studies at the Art museum*. San Francisco Asian Art Museum/ Chong-Moon Lee Center for Asian Art and Culture. San Francisco, (2000).

AAVV., *Guía Breve. Museo Bello y González*. Puebla, (2000).

AAVV., *Voyages. Namban and other lacquers*. Museu Nacional de Arte Antiga. Lisboa, (2001).

AAVV., *The Majesty of Spain. Royal Collections from The Museo del Prado & The Patrimonio Nacional*. Cat. Exp. Jackson. Missisipi, (2001).

AAVV., *Exotica. Os descobrimentos portugueses e as câmaras de maravillas do renascimento*. Fundación Calouste Gulbenkian. Lisboa/ Museo Kunsthistorisches. Viena, (2001).

AAVV., *Exótica. The discoveries and renaissance kunstkammer collections at the Calouste Gulbenkian museum*. Fundación Calouste Gulbenkian. Lisboa/ Museo Kunsthistorisches. Viena, (2001).

AAVV., *O mundo da laca. 2000 anos de Historia*. Fundación Calouste Gulbekian. Lisboa, (2001).

AAVV., *Voitures, chevaux et attelages du XVI^e au XIX^e siècle*. Centre National du Livre. Association pour l'Académie d'art équestre. París, (2001).

AAVV., *Arte Oriental. Colección Federico Torralba*. Cat. Museo de Zaragoza, (2002).

AAVV., *El Arte en la Corte de Felipe V*. Patrimonio Nacional. Madrid, (2002).

AAVV., *Huellas*. Cat. Exp. Murcia, (2002).

AAVV., *La grandeza del México virreinal: tesoros del Museo Franz Mayer*. The Museum of fine Arts/ Museo Franz Mayer. Houston/ México, (2002).

AAVV., *Un reinado bajo el signo de la paz. Fernando VI y Bárbara de Braganza*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Madrid, (2002).

AAVV., *Lacquerware in Asia, today and yesterday*. Dirigido por Monica Koplin. Unesco. Mayenne, (2002).

AAVV., *Siglo XVIII. España. El sueño de la razón*. Cat. Exp. Museo Nacional de Bellas Artes/ Fundación Arteviva. Río de Janeiro, (2002).

AAVV., *Staats - und Galawagen der Wittelsbacher*. Arnoldsche, Stuttgart, (2002).

AAVV., *Claves y pianos españoles: Interpretación y repertorio hasta 1830*. Actas del I y II Symposium Internacional “Diego Fernández” de música de tecla española. Instituto de estudios almerienses. Vera/ Mojácar, (2003).

AAVV., *Lacas mexicanas*. México, (1997), (Ed. cons. Museo Franz Mayer/ Artes de México. México, (2003), nº 5.

AAVV., “Museo de Zaragoza. La colección de Arte Oriental Federico Torralba”. *Artigrama*, (2003), nº 18.

AAVV., *Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas*. Patrimonio Nacional. Madrid, (2003).

AAVV., *The Piano: An Encyclopedia*. Robert Palmieri. Nueva York, (2003).

AAVV., *El Arte Español fuera de España*. XI Jornadas de Arte. CSIC. Madrid, (2003).

AAVV., *Museo di Capodimonte*. Touring Club italiano. Nápoles, (2004).

AAVV., *Guía Real Sitio de Aranjuez*. Patrimonio Nacional. Madrid, (2004).

AAVV., *Mobili Dipinti*. Ícaro edizioni. Módena, (2004).

AAVV., *Museo de carruajes*. Real Club de Enganches de Andalucía, Sevilla, (2004).

AAVV., *Pollenzo. Una città romana per una "real villeggiatura romantica"*. L'artistica editrice. Asti, (2004).

AAVV., *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Catálogo Monumental de Medina del Campo*. Diputación de Valladolid. Valladolid, (2004).

AAVV., *¡Arre! El Escorial a paso de herradura*. Colección Coliseo. Sociedad de Fomento y Reconstrucción del Real Coliseo Carlos III, (2005).

AAVV., *Colección Fundación Santander Central Hispano*. Tf. editores. Madrid, (2005).

AAVV., *Historia del Carruaje en España*. FCC y Cinterco. Madrid, (2005).

AAVV., *Investigación en Restauración y Conservación*. Actas del II Congreso del GEIIC. Barcelona, (2005).

AAVV., *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*. Dpto. de Arte Diego Velázquez. Instituto de Historia. CSIC. Madrid, (2005).

AAVV., *European furniture in the Metropolitan Museum of Art. Highlights of the Collection*. The Metropolitan Museum of Art/ Yale University Press. New Haven/ Londres, (2006).

AAVV., *The sedan chair in Malta*. Miranda Publishers. Mdina, (2007).

AAVV., *Ciencia y Esencia. Cuadernos de conservación y tecnología del Arte*. Icono I & R. Madrid, (2008).

AAVV., *Nuevas perspectivas de investigación sobre Asia Pacífico*. CIAP, Valencia, (2008).

AAVV., *Carlos IV. Mecenas y coleccionista*. Cat. Exp. Patrimonio Nacional. Madrid, (2009).

AAVV., *El mobiliario en Puebla: preciosismo, mitos y cotidianidad de la carpintería y la ebanistería*. Fundación Mary Street Jenkins. Puebla de los Ángeles, (2009).

AAVV., *Fascinados por Oriente*. Cat. Exp. Ministerio de Cultura. Madrid, (2009).

AAVV., “New evidence for the use of Southeast Asian raw materials in seventeenth Century Japanese export lacquer”. The J. Paul Getty Museum. The Getty Conservation Institute. Los Ángeles, (2009).

AAVV., *Orientando la mirada. Arte Asiático en las colecciones públicas madrileñas*. Cat. Exp. Ayto. de Madrid. Madrid, (2009).

AAVV., *Prunkfahrzeuge des Wiener Kaiserhofes*. Kunsthistorisches Museum. Viena, (2009).

AAVV., *Guía Breve. Museo Bello y González*. Secretaría de Cultura/ Gobierno del Estado de Puebla. Puebla, (2010).

AAVV., *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*. Dirigido por Fernando Checa. Fernando Villaverde ediciones. Madrid, (2010).

AAVV., *Pride of place: The conservation and display of a Seventeenth Century Chinese Coromandel lacquer panel within the context of the Acton Collection at Villa La Pietra in Florence*. Icom. Roma, (2010).

AAVV., *The chinese Pavilion*. Cat. Museo. The Drottninghold Palace Administration. Estocolmo, (2010).

AAVV., “Tesoros de los palacios Reales de España. Una historia compartida”. Cat. Exp. Chapa ediciones. México, (2011).

AAVV., *East Asian Lacquer: Material Culture, Science and Conservation*. Archetype Publications. Londres, (2011).

AAVV., *Roulez carrosses!* Skira Flammarion, París, (2012).

AAVV., *Lacas Namban. Huellas de Japón en España. IV Centenario de la Embajada Keicho*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte/ Fundación Japón. Madrid, (2013).

AAVV., *Arte Japonés y Japonismo*. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao (2014).

AAVV., *La moda española en el siglo de oro*. Museo de Santa Cruz. Toledo, (2015).

AAVV., "Pride of Place: The conservation and display of a Seventeenth Century Chinese Coromandel lacquer panel within the context of the Acton Collection at Villa La Pietra in Florence". Actas del Congreso *A holistic view for historic interiors*, Roma 2010.

ABAD ZARDOYA, C., "El Estrado: continuidad de la Herencia islámica en los interiores domésticos zaragozanos de las primeras cortes borbónicas", *Artigrama*, (2003), nº18.

ABAD ZARDOYA, C., "Objetos de representación en la vivienda aragonesa del XVIII" en AAVV., *El culto al objeto: de la vida cotidiana a la colección. Associació per a l'estudi del moble*. Barcelona (2009).

ACOSTA, C., *Tractado De las Drogas y medicinas de las Indias Orientales, con sus Plantas debuxadas al biuo por Christoval Acosta medico y cirujano que las vio ocularmente*. Martin Victoria, Impresor de su Magestad. Burgos, (1578).

AGRICOLA, F., *Trattenimenti Sulle Vernici, ed altre materie utili, e dilettevoli sparse nelle opere di molti accreditati autori, Particolarmente nel Trattato assai stimato del P. Filippo Bonanni., Raccolti, ed ordinati da Francesco Agricola*. In Ravenna nella Stamperia Roveri presso I Fratelli Fava, (1788).

AGUILÓ, M. P., "El coleccionismo de objetos procedentes de ultramar a través de los inventarios de los siglos XVI y XVII". Separata de Relaciones Artísticas entre España y América. Dpto. de Arte Diego Velázquez. Instituto de Historia. CSIC. Madrid, (1990).

AGUILÓ, M. P., "El Estrado" en AAVV., *Mueble español estrado y dormitorio*. Comunidad de Madrid. Madrid, (1990).

AGUILÓ, M. P., *El mueble en España. Siglos XVI y XVII*. CSIC/ Antiquaria. S. A. Madrid, (1993).

AGUILÓ, M. P., "El interés por lo exótico. Precisiones acerca del coleccionismo de arte namban en el siglo XVI" en AAVV., *El arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II*. Dpto. de Arte Diego Velázquez. Instituto de Historia. CSIC. Madrid, (1999).

AGUILÓ, M. P., "La fortuna de las colecciones de artes decorativas españolas en Europa y América: Estudios comparativos" en AAVV., *El Arte Español fuera de España*. XI Jornadas de Arte. CSIC. Madrid, (2003).

AGUILÓ, M. P., "Via Orientalis 1500-1900. La repercusión del Arte del Extremo Oriente en España en mobiliario y decoración" en AAVV., *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*. Dpto. de Arte Diego Velázquez. Instituto de Historia. CSIC. Madrid, (2005).

AGUILÓ, M. P., "Aproximaciones al estudio del mueble novohispano en España", en AAVV., *El mueble del siglo XVIII: Nuevas aportaciones a su estudio. Revista de la Associació per a l'estudi del moble*, (2008).

AGULLÓ Y COBO, M., *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVII- XVIII*. Valladolid, (1978).

AGULLÓ Y COBO, M., *Documentos para la Historia de la Pintura española*. Museo del Prado. Madrid, (1994). Vol. 1.

AINAUD LASARTE, J., "La copa afro portuguesa del Emperador". *Coloquio* 7. Lisboa, (1960).

ALBERRO, S., "Reseña de El Arte Namban en el México virreinal de Rodrigo Rivero Lake". *Historia Mexicana*. El Colegio de México, México, (2007). Vol. 56, nº 3.

ALFONSO MOLA, A., y MARTÍNEZ SHAW, C., "Los tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas" en AAVV., *Oriente en Palacio. Tesoros Asiáticos en las colecciones reales españolas*. Patrimonio Nacional. Madrid, (2003 a).

ALFONSO MOLA, A., y MARTÍNEZ SHAW, C., "El Galeón de Manila y los orígenes de un mestizaje artístico en AAVV., *Oriente en Palacio. Tesoros Asiáticos en las colecciones reales españolas*. Patrimonio Nacional. Madrid, (2003 b).

ALMANAK MERCANTIL O GUÍA DE COMERCIANTES PARA EL AÑO DE 1795 por D.D.M.G. Por la viuda de D. Joaquín Ibarra, con superior permiso. Madrid, (1795).

ALMANAK MERCANTIL Ó GUIA DE COMECIANTES PARA EL AÑO DE 1801, En la Imprenta de Vega y Compañía. Con superior permiso. Madrid, (1801).

ALMAZÁN, M. A., "EL galeón de Manila." *Artes de México*. México, (1971), nº 143.

ALMAZÁN, V., "La seducción de Oriente: de la chinoiserie al japonismo". *Artigrama*, (2003 a), nº18, pp. 83-106.

ALMAZÁN, V., "Museo de Zaragoza. La colección de Arte Oriental Federico Torralba". *Artigrama*, (2003 b), nº 18, pp. 125-160.

ÁLVAREZ DE QUINDÓS Y BAENA, J. A., *Descripción histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez, dedicada al Rey Nuestro Señor*. Imprenta Real. Madrid, (1804). (Ed. cons. Doce calles. Aranjuez, 1993).

ÁLVAREZ MORO, C., *Museo de Artes y costumbres populares de Sevilla*. Guía Didáctica. Junta de Andalucía. Sevilla, (2003).

ÁLVARO ZAMORA, I., e IBAÑEZ FERNÁNDEZ, J., "Arte para los jesuitas: el atril Namban conservado en la iglesia de Santa María de los Corporales de Daroca (Zaragoza)" en AAVV., *Pvlchrum in Honorem M^a Concepción García Cainza*. Gobierno de Navarra. Universidad de Navarra, (2011).

ANGULO IÑIGUEZ, D., *Escuela Madrileña del primer tercio del siglo XVII*. (Ed. cons. Instituto Diego Velázquez. CSIC. Madrid, (1983).

ANON, E., *Cabinet Maker's Guide or rules and instruccions in the art of the varnishing, dying, staining, lackering and beautifying wood, ivory, tortoisshell and metal: with observations on their management and application*. Concord N. H. Londres, (1827).

ANÓNIMO., *La Relación de Michoacán*, (1541).

ANÓNIMO., *Segredos necessários para os Officios, Artes e manufacturas e para muitos objectos sobre a eonomia doméstica* Offic. de Simao Thaddes Ferreira. Lisboa, (1794).

ANÓNIMO., *Secretos raros de artes y oficios*. Imprenta de Villapando. Madrid (1806).

ANÓNIMO., "Rasgo histórico dedicado a las damas". *Crónica científica y literaria*. Madrid, 22 de Abril de 1817.

ANÓNIMO., *Arte de fabricar barnices y charoles*. Madrid, (1845).

ANÓNIMO., *Manual de barnices y charoles*. Por Juan Oliveres, impresor de S. M. Barcelona, (1847).

ANÓNIMO., *Todas las artes que contiene lo más importante*, por D.P.R y S. Barcelona. Libreria de Juan Oliveres. Barcelona, (1876).

APARICIO, J. R., *Real Sitio de la Granja de San Ildefonso y Riofrío*, Patrimonio Nacional. Madrid, (2000).

ARAGÚAS BIESCAS, P., "Venecia, puerta de Oriente. El caso de la colección Torralba- Fortún" en AAVV., *Nuevas perspectivas de investigación sobre Asia Pacífico*. Universidad de Granada. Granada, (2008).

ARAKAWA, H., *Namban Shitsugei*, Tokio, (1971).

ARANA DE VARFLORA, F., *Hijos de Sevilla. Ilustres en santidad, letras, armas, artes ó dignidad. Dalos al publico. Colocados por orden alfabético*. En la Imprenta de Vázquez e Hidalgo, (1791), nº 1.

ARAUS, P., *Semanario económico de agricultura: compuesto de noticias prácticas, curiosas y eruditas de todas ciencias, artes y oficios*. Imprenta de Andrés Ramírez. Madrid, (1765).

ARBETETA, L., "De laca y oro: diez piezas extraviadas del Tesoro del Delfín". *Boletín del Museo del Prado*, (2006), Vol. 24, nº 42.

ARIAS ESTÉVEZ, M. R., "El Gabinete de Historia Natural" en AAVV., *Oriente en Palacio. Tesoros Asiáticos en las colecciones reales españolas*, Patrimonio Nacional. Madrid, (2003).

ARIAS ESTÉVEZ, M. R., "Suntuosa ensoñación: el prestigio de las exóticas curiosidades de exportación" en AAVV., *Orientando la mirada. Arte asiático en las colecciones públicas madrileñas*. Ayto. de Madrid. Madrid, (2009 a).

ARIAS ESTÉVEZ, M. R., "Sagrario Namban" en AAVV., *Orientando la mirada. Arte asiático en las colecciones públicas madrileñas*. Ayto. de Madrid. Madrid, (2009 b).

ARIAS ESTÉVEZ, M. R., "Altar portatil Namban en forma de tríptico" en AAVV., *Orientando la mirada. Arte asiático en las colecciones públicas madrileñas*. Ayto. de Madrid. Madrid, (2009 c).

ARIAS ESTÉVEZ, M. R., "Abanico de baraja" en AAVV., *Orientando la mirada. Arte asiático en las colecciones públicas madrileñas*. Ayto. de Madrid. Madrid, (2009 d).

ARIAS ESTÉVEZ, M. R., "Abanico de baraja" en AAVV., *Orientando la mirada. Arte asiático en las colecciones públicas madrileñas*. Ayto. de Madrid. Madrid, (2009 e).

ARIAS ESTÉVEZ, M. R., "Costurero" en AAVV., *Orientando la mirada. Arte asiático en las colecciones públicas madrileñas*. Ayto. de Madrid. Madrid, (2009 f).

ARIAS ESTÉVEZ, M. R., "Caja de mantón de manila" en AAVV., *Orientando la mirada. Arte asiático en las colecciones públicas madrileñas*. Ayto. de Madrid. Madrid, (2009 g).

ARIAS ESTÉVEZ, M. R., "La armadura del samurai: de valiosos regalos a estímulos de la imaginación" en AAVV., *Lacas Namban. Huellas de Japón en España. IV Centenario de la Embajada Keicho*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte/ Fundación Japón. Madrid, (2013).

AROUET, F. M., (Voltaire), *Nanine*, (1749), (Ed. cons. Chez Fages. París, 1802).

AROUET, F. M., (Voltaire), *Les Vous et le Tu*, (1728), (Ed. cons. Atramenta, París, 2011).

ARTEAGA, C., *La casa del Infantado. Cabeza de los Mendoza*. Madrid, s/e, (1944), Vol. 2.

ASCHENGREEN PIACENTI, C., *Artisti alla Corte granducale*. Cat. Exp. Florencia, (1969).

AULNOY, M. C., *La cour et la ville de Madrid vers la fin du XVIIe siècle: Relation du voyage d'Espagne*, (1650), (Ed. cons. Plon, et C.^{ie}, Imprieurs Editeurs. París, 1874).

AULNOY, M. C., *Memoires de la cour d'Espagne*. A Paris Chez Claude Barbin, au Palais, sur le Second Perron de la Sainte Chapelle, (1650), (Ed. cons. Chez Adrian Moetjens, Marchant Libraire, pres la Cour á la Librairie Françoise. París, 1695), p. 183

ÁVILA, P., "En torno a la silla". *Revista de la Associació per a l'estudi del moble*, (2009), nº 9.

ÁVILA HERNÁNDEZ, J., *El influjo de la pintura china en los enconchados de la Nueva España*. INAH. México, (1997).

BAENA ZAPATERO, A., "Un ejemplo de mundialización: el movimiento de biombos desde el Pacífico hasta el Atlántico (s. XVII-XVIII)". *Anuario de estudios Americanos* (2012), nº 69.

BAILLIE, G.H., *Watchmakers & Clockmakers of the World*. N.A.G Press. Londres, (1998). Vol. 1.

BARBOLINI, E., "La decorazione a cineserie" en AAVV., *Mobili Dipinti*. Ícaro edizioni. Módena (2004).

BARLÉS, E., "Los textos impresos como testimonios de un encuentro. Libros occidentales relativos al período Namban en España y su contribución a la creación de la imagen de Japón" en AAVV., *Lacas Namban. Huellas de Japón en España. IV Centenario de la Embajada Keicho*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte/ Fundación Japón. Madrid, (2013).

BARLÉS, E., "Luces y sombras en la historiografía del arte japonés en España". *Artigrama*, (2003), nº 18.

BARLÉS, E., "Museo de Zaragoza. La colección de Arte Oriental Federico Torralba". *Artigrama*, (2003), nº 18, pp. 125-160.

BARRACHINA, J., "El moble gòtic català d' ús domèstic", en AAVV., *moble català*. Generalitat de Catalunya/ Electa. Barcelona, (1994).

BARRIO MOYA, J. L., "El Inquisidor Alonso de Salazar y Frías. El inventario de sus bienes. Año 1636". *Boletín Real Academia de Historia*. Madrid, (1987). Vol. 184, cuaderno 1.

BARRIO MOYA, J. L., "Seis enconchados mexicanos en un inventario madrileño de 1709". *Separata de Relaciones Artísticas entre España y América*. Dpto. de Arte Diego Velázquez. Instituto de Historia. CSIC, (1994), nº 268.

BARRIO MOYA, J. L., "El inventario de los bienes de Doña María Luisa de Toledo, hija de los marqueses de Mancera (1707)". *Separata del Boletín de Arte*. Dpto. de Hª del Arte, Universidad de Málaga, (1999), nº 20.

BARRIO MOYA, J. L., "El hidalgo madrileño Don Francisco del Campo, Sumiller de Cava de la reina Mariana de Austria y el inventario de sus bienes (1690)". *Anales del Instituto de estudios madrileños*, (2003 a), nº 43.

BARRIO MOYA, J. L., "El militar alcarreño Don José Manuel Franco Medina y el inventario de sus bienes (1730)". Wad- Al- Hayara. *Revista de Estudios de Guadalajara*. Diputación Provincial de Guadalajara, (2003 b), nº 30.

BARRIO MOYA, J .L., “Inventario de los Bienes de D. José Oliva, regidor de Plasencia y secretario de los reyes Felipe IV y Carlos II (1698)”. *Arts et Sapientia*. (2003). Vol 4, nº 11.

BARRIO MOYA, J .L., “La carta de dote de don Rodrigo Calderón Vargas Trejo de Sotomayor, III Conde de Oliva de Plasencia (1683)”. *Arts et Sapientia*, (2004), nº 13.

BARROSO VÁZQUEZ, M. D., “El Patrimonio Suntuario de las RRMM Concepcionistas de El Puerto de Santa María y sus aportaciones ultramarinas” en *Actas del I Congreso internacional del monacato femenino en España, Portugal y América (1492-1992)*. Universidad de León, (1993). Vol. 1.

BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., “Terminología básica de técnicas y materiales de la policromía”. *Akobe: restauración y conservación de bienes culturales*, (2004).

BATTISTI, E., "Juarra a Sant Ildelfonso". *Commentari*, (1958), Año 9, pp. 296, 297.

BAZIN, G., "La bibliothèque la plus fastueuse que j'ai jamais vue". *Connaissance des Arts*, (1960), nº 100.

BEARD, G., y GOODISON, J., *English furniture (1500-1840)*. Phaidon/ Christie's. Oxford, (1987).

BENAVIDES, A., *El piano en España, desde su introducción hasta Joaquín Turina*. Bassus Ediciones musicales. Madrid, (2011).

BERNARDINO DE ESCALANTE. *Discurso de la Navegación*. Sevilla, (1577). (Ed. cons. Universidad de Cantabria. Santander, (1991).

BESSONE, S., *Le musée national des carrosses*. Instituto português de museus/ Fondation Paribas. Lisboa, (1993).

BESSONE, S., “El camino hacia el carruaje” en AAVV., *Historia del Carruaje en España*. FCC y Cinterco. Madrid, (2005).

BEURDELEY, C., y M., *Le mobilier chinois: le guide du connaisseur*. Office du Livre. Friburgo, (1979).

BEURMANN, A., *Iberian discoveries: six Spanish 17th century harpsichords*. *Early Music*. Londres (1999). Vol. 27, nº 2.

BLUTEAU, R., *Vocabulario Português e Latino*. Coimbra, (1712). Vol. 2.

BOALCH, D. H., *Makers of the harpsichord and clavichord, 1440-1840*. Clarendon Press. Oxford, (1974).

BOGGERT, B., "María de Hungría, mecenas de las artes" en AAVV., *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*. Dirigido por Fernando Checa. Fernando Villaverde ediciones, (2010). Vol. 3.

BONANNI, F., *Trattato sopra la vernice detta comunemente cinese*. Roma, (1720). (Ed. cons. Roma, 1731).

BORDAS, C., "Instrumentos españoles de los siglos XVII y XVIII en el Museo del Pueblo Español de Madrid". *Revista de Musicología*, (1984). Vol 2, nº 2.

BORDAS, C., "Les instruments à clavier: clavicordio, monacordio et piano" en AAVV., *Instruments de Musique Espagnols du XVIe au XIXe siècle*. Générale de Banque. Bruselas, (1985).

BORDAS, C., "El clave de Salvador Bofill (1743) y su entorno en la construcción española". *Revista de Musicología*, (1997). Vol 20, nº 2.

BORDAS, C., *Instrumentos musicales históricos en colecciones españolas. Museos de Titularidad Estatal. Ministerio de Educación y Cultura. Centro de Documentación de Música y Danza- INAEM/ ICCMU*, (1999). (Ed. cons. Centro de Documentación de Música y Danza- INAEM/ ICCMU, 2008), Vol. 1.

BORDAS, C., *Instrumentos musicales en colecciones españolas. Museos de Titularidad Estatal no dependientes del Ministerio de Educación y Cultura. Patrimonio Nacional/ Comunidad de Madrid/ Ayto de Madrid/ Centro de Documentación de Música y Danza- INAEM/ ICCMU*. (2001). Vol. 2.

BORDAS, C., "La reconstrucción de arpas barrocas ibéricas, un reto para la práctica musical". *12 notas. Revista de información musical*, (2002), nº 31.

BORGES DE SOUSA, M. C., "Foreword" en AAVV., *Voyages. Namban and other lacquers*. Museu Nacional de Arte Antica. Lisboa (2011).

BORGES DE SOUSA, M. C., "Estojo da faqueiro" en AAVV., *O mundo da laca 2000 anos de Historia*. Fundación Calouste Gulbekian. Lisboa, (2001).

BOTTINEAU, Y., *L'art de cour dans l'Espagne des lumieres (1746-1808)*. Editions Bocard. París, (1986).

BOURNE, J., "Europe and Russia" en AAVV., *Lacquer. An International History and Collector's guide*. The Crowood Press. Crowood House. (1984).

BOUZIN, C., *Mueble et Artisanat. Du XIII au XVIII^e siècle*. Les Editions de l'Amateur. París, (2003).

BOYER, M., *Japanese Export Lacquers from the Seventeenth Century in the National Museum of Denmark*. Copenhagen, (1959).

BOWETT, A., *Early Georgian Furniture (1715-1740)*. Antique Collector's Club, (2009).

BRANDI, C., *Cosí andai al sud*. Alfredo Guida Editore. Nápoles, (1998).

BREÑOSA, R., y CASTELLARNAU, J., *Guía y Descripción del Real Sitio de San Ildefonso*. Tipografía de los sucesores de Rivadeneyra. Madrid, (1884).

BRISSON, M., *Diccionario Universal de física*. En la Imprenta de D. Benito Cano. (1796). Vol. 2.

BROWN, W., *A handbook on japanning for earthenware, tinware, wood, etc.* Scott, Greenwood and son. Londres, (1913).

BRUI TURULL, R., “Els inicis del comerç d’art japonès a Barcelona (1868-1887)”. *Racbasj. Butlletí* (2007), nº 21.

BRUI TURULL, R., “El comerç d’art japonès a Barcelona (1887-1915)”. *Locus Amoenus*. (2009-2010), nº 10.

BRUQUETAS, R., *Técnicas y materiales de la pintura española en los siglos de oro*. Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico. Madrid, (2002).

BYNE, A., y STAPEY, M., *Spanish interiors and Furniture*. William Helburn. Nueva York. (1922). Vol. 2.

CABAÑAS, P., “Una visión de las colecciones de arte japonés en España”. *Artigrama*, (2003), nº 18, pp. 107- 124.

CABAÑAS, P., y ALMAZÁN, T., "Mapas, mártires, embajadas y exotismo: La imagen de Japón en la cultura visual europea" en AAVV., *Lacas Namban. Huellas de Japón en España. IV Centenario de la Embajada Keicho*, Ministerio de Educación, cultura y Deporte/ Fundación Japón. Madrid, (2013).

CABELLO, P., “Los inventarios de objetos incas pertenecientes a Carlos V: Estudio de la colección, traducción y transcripción de los documentos”. *Anales del Museo de América*, (1994), nº 2.

CABELLO, P., “La formación de las colecciones americanas en España: Evolución de los criterios”. *Anales del Museo de América*, (2001), nº 9.

CABEZAS, C., SANCHO, J. L., “Las salas de billar y de fumar en el Palacio Real de Madrid. La recuperación de un conjunto decorativo alfonsino”. *Reales sitios*, (1993) nº 18.

CADIÑANOS, I., “Los maestros doradores madrileños y sus ordenanzas” en AAVV., *Anales del Instituto de Estudios madrileños*. Impresores Raycar. Madrid, (1966). Vol 24.

CALVO, A., *Conservación y Restauración. Materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z*. Ediciones del Serbal, Barcelona, (1997).

CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la pintura del siglo de oro*. Cátedra. Madrid, (1987).

CANTELLI, G., *Tratado de barnices y charoles*. Joseph Estevan Dohm. Valencia, (1735).

CAPELLA MARTÍNEZ, M., *La industria en Madrid. Ensayo histórico- crítico de la fabricación y artesanía*, Madrid. (1963). Vol 1.

CAPSIR, J., "La carrossa del marqués de Castellbell" en *Materials del Baix Llobregat*, (1998), nº 4.

CAPSIR, J., *La carrossa del marqués d' Alfarrás*. Lluís Desvalls i Maristany. Barcelona, (2001).

CAPSIR, J., "El esplendor del carruaje italiano en el último cuarto del siglo XVIII" en AAVV., *Historia del Carruaje en España*. FCC y Cinterco. Madrid, (2005).

CAPSIR, J., *La carrossa del Marquès de Castellbell. Entre la història i la llegenda*. Consell Comarcal del Baix Llobregat/ Ajuntament de Sant Feliu de Llobregat, (2007).

CAPSIR, J., "La berlina del marqués de la Torre". *Revista de la Associació per a l'estudi del moble*, (2013), nº 17.

CARRILLO, J., *Relacion historica de la Real Fundación del monasterio de las Descalças de S. Clara de la villa de Madrid*. Sánchez, Madrid, (1616).

Cartas de Goya a Martín Zapater. Edición de Mercedes Águeda y herederos de Salas. Madrid, (2003).

CASADO PARAMIO, J. M., *Clausuras I*. Medina del Campo. Diputación Provincial de Valladolid, (1999).

CASADO PARAMIO, J. M., *Obras de Ultramar en Medina del Campo*. Diputación Provincial de Valladolid/ Fundación Museo de las Ferias. Valladolid, (2007).

CASARES, J., *Diccionario ideológico de la lengua española*. Gustavo Gilli. Barcelona, (1959).

CASTEL-BRANCO PEREIRA, J., "Coches de representación en la Roma barroca" en AAVV., *Historia del carruaje en España*. FCC y Cinterco. Madrid, (2005).

CASTELLANOS, C., " El mueble español del siglo XVIII" en AAVV., *El mueble del siglo XVIII. Francia, España y Portugal*. El mundo de las Antigüedades. Planeta de Agostini. Barcelona, (1989).

CASTELLANOS, C., "Silla de Estrado (Cadira de la Reina)" en AAVV, *Mueble español, estrado y dormitorio*. Comunidad de Madrid. Madrid, (1990).

CASTELLANOS, C., "La decoración y el mobiliario de los salones madrileños durante el reinado de Fernando VI: el menaje del palacio del Marques de la Ensenada" en AAVV., *II Salón de Anticuarios en el Barrio de Salamanca*, Madrid, (1992).

CASTELLANOS, C., “Decoración y mobiliario en España en el siglo XVIII” en AAVV., *Siglo XVIII. España. El sueño de la razón*. Cat. Exp. Museo Nacional de Bellas Artes/ Fundación Arteviva. Río de Janeiro, (2002).

CASTELLÓ ITURBIDE, T., “Maque o Laca”. *Artes de México*, (1972), nº 153.

CASTILLO OREJA, M. A., “Clausuras de Alcalá.” Cat. Exp. Fundación Colegio del Rey. Alcalá de Henares, (1986).

CASTRO y VELASCO, A. A. P., *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid (1715). (Ed. cons. Aguilar. Madrid, 1947), Vol. 1.

CASTRO Y VELASCO, A. A. P., *El museo pictórico y escala óptica. Índice de términos privativos de la pintura*. 1715. (Ed. cons. Aguilar. Madrid 1947).

CAVESTANY, J., “Talleres de coches” en AAVV., *Las industrias artísticas madrileñas en la exposición del antiguo Madrid 1926-27*. Madrid, (1927).

CAVESTANY, J., “Sillas de mano” en AAVV., *Las industrias artísticas madrileñas en la exposición del antiguo Madrid*. Madrid, (1927).

CENNINI, C., *Il Libro de Arte o Trattato della Pittura*. [1390]. (Ed. cons. Felice le Monnier, 1859).

CERVELLÓ, M. R., y CERVELLÓ, A., “Restauración de un escritorio lacado”. *Revista de la Associació per a l'estudi del moble*, (2008), nº 8.

CERVERA FERNÁNDEZ, I., “Cuando Oriente era lejano” en AAVV., *Orientando la mirada. Arte asiático en las colecciones públicas madrileñas*. Ayto de Madrid. Madrid, (2009).

CERVERA VERA, L., *Bienes muebles en el Palacio Ducal de Lerma*. Soler. Valencia, (1967 a).

CERVERA VERA, L., *El conjunto palacial de la villa de Lerma*. Castalia. Madrid, (1967 b).

CESARI, P., “Storia del mobile Picto in Italia” en AAVV., *Mobili Dipinti*. Ícaro edizioni. Módena, (2004 a).

CESARI, P., “La lacca povera e la calcografía dei Remondini” en AAVV., *Mobili Dipinti*. Ícaro edizioni. Módena, (2004 b).

CHECA, F., "El emperador Carlos V: inventarios, bienes y colecciones" en AAVV., *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*. Dirigido por Fernando Checa. Fernando Villaverde ediciones, (2010). Vol. 1.

CHECA, F., *Maravillas de Felipe II*. Banco Bilbao Vizcaya. Madrid, (1997).

CHRISTIE, A., "South East Asia" en AAVV., *Lacquer. An International History and Collector's Guide*. The Crowood Press. Crowood House, (1984).

CLUNAS, G., "The Ryukyu Islands" en AAVV., *Lacquer. An International History and Collector's Guide*. The Crowood Press. Crowood House, (1984).

CODRINGTON, K., y EDWARD, R., "The indian period of European furniture. A reply to Dr. Slomann". *Burlington magazine*, (1934). Vol 65, nº 381.

COLOMAR ALBAJAR, M. A., "El Galeón de Manila, vehículo de información entre Oriente y Occidente" en AAVV., "Oriente en Palacio. Tesoros Asiáticos en las colecciones reales españolas. Patrimonio Nacional, Madrid, (2003).

COLÓN y CARVAJAL, J. R., *Colección de relojes de Patrimonio Nacional*. Patrimonio Nacional. Madrid, (1987).

COLLE, E., *I mobili di Palazzo Pitti. Il primo periodo lorenese. (1737-1799)*. Centro Di/ Umberto Allemandi & C. Florencia, (1992).

COLLE, E., *Il Mobile barocco in Italia. Arredi e decorazione d'interni dal 1600 al 1738*. Electa. Milán, (2000).

COLLE, E., y SISI, C., *Palazzo Chigi Saracini a Siena*. Silvana Editoriale. Milán, (2005).

CONSTANTINO FIORATTI, H., *Il Mobile italiano. Dall' antichità allo stile Impero*. Giunti. Florencia/ Milán, (2004).

COROMINAS, J., *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Gredos. Madrid, (1961). (Ed. cons. Gredos. Madrid, 1987).

COROMINAS, J., y PASCUAL, J. A., *Diccionario Critico Etimológico Castellano e Hispánico*. Gredos. Madrid, (1980-1991). (Ed. cons. Gredos. Madrid, 1980).

CORONELLI, V., *Epitome cosmographica*. Colonia Julia Fanestris. Venecia, (1693).

COURAJOD, L., *Livre Journal de Lazare Duvaux. 1748-1758*, Société des Bibliophiles François. París, (1878). Vol. 2.

COVARRUBIAS, S., *Tesoro de la Lengua Castellana, o Española*. Luis Sánchez, impresor del Rey. Madrid, (1611), (Ed. cons. Altafulla. Barcelona, 2003).

CREUS, A., "Bressol de parament del segle XVIII". *Revista de l'Associació per a l'Estudi del Moble*, Barcelona, (2014), nº 20.

CURIEL, G., "El efímero caudal de una joven noble. Inventario y aprecio de los bienes de la marquesa doña Teresa Francisca María de Guadalupe Retes Paz Vera. (Ciudad de México, 1695)". *Anales del museo de América*. Madrid, (2000), nº 8.

DALGADO, S., *Glossário Luso- Asiático*. Coimbra, (1919).

D.D.A.R.D.S., *Diccionario de las nobles artes para instrucción de los aficionados y uso de los Profesores*. Imprenta de D. Antonio Espinosa. Segovia, (1788).

DE BARROS, J., y DE COUTO, D., *Da Asia*. Régia Officina Typográfica, Lisboa. (1778). Década I. Parte I.

DE BLEGNY, N., *Le livre commode des adresses de París pour 1692 par Abraham Du Pradel*, Paul Daffis. París, (1878). Vol. 1.

D'EMERY, A., *Recueil des Secrets et Curiositéz Rares & Nouvelles des plus Admirables Effets de la Nature & del' Art*. Chez Pierre Vander. París, (1674), Vol. 1.

DE ESCALANTE, B., *Discurso de la Navegación*. Sevilla (1577). (Ed. cons. Universidad de Cantabria. Santander, 1991).

DE LALANDE, J. J., *Voyage d' un François en Italie. Fait dans les Années 1756 & 1766*. Chez La Veuve Desaint Libraire. Venecia/ París, (1759), p. 512.

DE LA REA, A., *La Crónica de la Orden de Ntro. Seraphico Padre San Francisco. Provincia de San Pablo de Michoacán* (1639).

DE LEÓN PINELO, A., *Anales de Madrid* (desde el año 447 al 1658). Instituto de Estudios Madrileños. Madrid, (1971).

DE MOURA CARVALHO, P., “Un conjunto de lacas quinhentistas para o mercado português e a sua atribuição á regiao de Bengala e costa de Coromandel” en AAVV., *O mundo da laca. 2000 anos de Historia*. Fundación Calouste Gulbekian. Lisboa, (2001 a).

DE MOURA CARVALHO, P., “As lacas chinesas de exportação e o papel pionero de Portugal na sua difusão” en AAVV., *O mundo da laca. 2000 anos de Historia*. Fundación Calouste Gulbekian. Lisboa, (2001 b).

DE MOURA CARVALHO, P., “A laca na China” en AAVV., *O mundo da laca. 2000 anos de Historia*. Fundación Calouste Gulbekian. Lisboa, (2001 c).

DE SANDÃO, A., *O móvel pintado em Portugal*. Livraria Civilização. Barcelos, (1968). (Ed. cons. Livraria Civilização, Barcelos, 1999).

DÍAZ CURIEL, G., “El irresistible encanto del mueble policromado.” *Revista Subastas Siglo XXI*. (Febrero 2007), nº 80.

DI CASTRO, D., “Lacca” en AAVV., *Enciclopedia delle Arti Decorative*. Dirigida por Álvaro González Palacios. (Ed. cons. Fabbri, Milán, 1983 a). Vol. 2.

DI CASTRO, D., “Papier maché (o cartapesta)” en AAVV., *Enciclopedia delle Arti Decorative*. Dirigida por Álvaro González Palacios. (Ed. cons. Fabbri, Milán, 1983 b). Vol. 3.

DICCIONARIO DE AUTORIDADES. Imprenta de Francisco del Hierro. Impresor de la Real Academia Española. Madrid, (1726- 1739).

DICCIONARIO DE LA LENGUA CASTELLANA *compuesto por la Real Academia Española*. Ibarra. Impresor de Cámara de S. M, (1760).

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA. Real Academia Española. Madrid, (2010). Edición 22.

DOSSIE, R., *The hand maid to the Arts*. J. Nourse. Londres, (1758).

DU PRADEL, A ., *Le livre commode des adresses de París pour 1692* par Abraham Du Pradel (Nicolas de Blegny) *suivi d'appendices, précédé d'une introduction et annoté par Édouard Fournier*. Paul Daffis editeur/ propriétaire. París, (1878). Vol. 1.

DUNSMORE, A., "The Giles Grendey Daybed in the National Gallery of Victoria". *Proceeding of the Inaugural Australian Furnishing History Symposium*, Canberra, Greg Peters and Jun Kennedy. Woodbridge, (2007).

EARDLEY, C., en AAVV., *Lacquer. An International History and Collector's Guide*. The Crowood Press. Crowood House, (1984).

EDWARDS, R., *The shorter dictionary of English furniture from the middle ages to the late georgian period*. Spring book. Londres, (1964).

EDWARDS, R., y CODRINGTON K. B., " The Indian period of European furniture- a reply ". *Burlington Magazine*, (1935). Vol. 66.

EDWARDS, R., y JOURDAIN, M., "Georgian Cabinet-makers". *Country Life*. Londres, (1944).

ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA. Espasa Calpe. Madrid, (1913).

ESCALERA, A., y RIVAS, E., "Un ejemplo de pintura enconchada. La Virgen de la Redonda: estudio radiográfico. *Anales del Museo de América*, (2002), nº 10.

ESPOSITO, L., "Cento anni dalla fondazione del museo corraale di terranova: memorie e progetti". *Revista del Centro Studi e ricerche multimediali Bartolommeo Capasso*, (2004), nº 23.

ESTÉRIL, D., *Grinling Gibbons and the art of Carving*. V&A publications, Londres, (1998).

EVELYN, J., *The diary of John Evelyn 1620 to 1705-06*. (Ed. cons. Walter Dunne. Washington- Londres 1901). Vol. 1.

EZQUERRA DEL BAYO, J., *Exposición de El Abanico en España*. Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona, (1920).

FAHR -BECKER, G., *The art of East Asia*. Köneman. Colonia, (1998).

FELIBIEN, A., *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dependante*. Chez la Veuve & Jean Baptiste Coignard fils. París, (1676).

FERNÁNDEZ BAYTON, G., *Testamentaría del rey Carlos II (1701-1703)*. Museo del Prado. Madrid. (1975). Vols. 1 y 2.

FERNÁNDEZ MARTÍN, M., “Dos nuevas obras de arte *namban* en Sevilla”. *Laboratorio de Arte 19*. (2006).

FERNÁNDEZ MARTÍN, M., “A propósito de unos muebles de *lacca povera* en una colección sevillana”. *Actas del Congreso Internacional Imagen Apariencia*. Murcia, (2009 a).

FERNÁNDEZ MARTÍN, M., "Maravillas orientales en las colecciones españolas" en AAVV., *El culto al objeto: de la vida cotidiana a la colección*. *Revista de la Associació per a l'estudi del moble*, (2009 b), pp. 75, 86.

FERNÁNDEZ MIRANDA, F., *Testamentaría de Carlos III. (1789)*. Patrimonio Nacional. Madrid, (1989). Vols. 1, 2 y 3.

FERRAO, B., *Mobiliario Portugués. India e Japão*. Oporto, (1990).

FERRARINO, L., y GREPPI, C., “Memoria di Juvarra per la Camera da letto” en AAVV., *Filippo Juvarra a Madrid*. Colección *Documenti e Ricerche*. Instituto Italiano de Cultura. Madrid, (1978), nº 10.

FERRO PAYERO, M. J., “La aportación de los coleccionistas contemporáneos” en AAVV., *Orientando la mirada. Arte asiático en las colecciones públicas madrileñas*. Ayto. de Madrid. Madrid, (2009).

FIORAVANTI, L., *Compendio di secreti rationali*, Venecia, (1571).

FLORIT, J. M., *Aranjuez*. Hijos de J. Thomas. Barcelona, (1930).

FOSCHINI, E., “La maniera dei “depentori” in Italia, botteghe e tradizioni” en AAVV., *Mobili Dipinti*. Ícaro edizioni. Módena, (2004).

FRADE, J., y C., KÓRBER, U., "Asian lacquers. A crossroads between India and the Ryukyu islands" en AAVV., *Voyages. Namban and other lacquers*. Museu Nacional de Arte Antiga. Lisboa (2011).

FRAGO GRACIA, J. A., “Japonismo entre Acapulco y Sevilla: sobre biombo, catana y maque”. *Boletín de Filología de la Universidad de Chile*, (1997). Vol. 36.

FRANCO GONZÁLEZ, V., "Andalucismos léxicos en el Español de América. El caso de Arveja, Frijón y Chícharo". *Res Diachronicae*. (2013). Vol. 11.

FRÉDERIC, L., *Japan Encyclopedia*. Harvard University Press. Harvard, (2002).

FREITAS MORNA, T., "O interesse pelos achareados na Europa. O impacto da técnica da laca" en AAVV., *O mundo da laca*. Fundación Calouste Gulbenkian. Lisboa, (2001).

FUTTER, C. L., y TWILLEY, J., "Chinoiserie in northern Italy- japanned decoration in a rare eighteenth century piedmontese gabinetto in the Nelson- Atkins museum of art". *Furniture History*. (2010). Vol. 46.

GALÁN DOMINGO, E., "Carriages of the King. The wheels of Power" en AAVV., *The Majesty of Spain. Royal Collections from The Museo del Prado & The Patrimonio Nacional*. Cat. Exp. Jackson. Missisipi, (2001 a).

GALÁN DOMINGO, E., "De las Reales Caballerizas a la colección de carruajes del Patrimonio Nacional ". *Arbor*, (2001 b), nº 665.

GALÁN DOMINGO, E., "El carruaje ceremonial y ciudadano en España: de 1700 al triunfo del automóvil" en AAVV., *Historia del Carruaje en España*. FCC y Cinterco. Madrid, (2005).

GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio del Arte en Castilla*. Universidad de Valladolid, (1946). Vol. 3.

GARCIA DE ORTA., *Colóquios dos simples e drogas he cousas medicinais de Índia*, Goa, (1563), (Ed. cons. Academia Real de las Ciencias de Lisboa. Lisboa, 1895). Vol. 2.

GARCÍA FERNÁNDEZ, M. S., "Paneles de la Granja para las habitaciones de Felipe V en la Granja, proyectadas por Juvarra" en AAVV., *Filippo Juvarra 1678-1736. De Mesina al Palacio Real de Madrid*. Cat. Exp. Madrid, (1994).

GARCÍA FERNÁNDEZ, M. S., "Paneles de laca para las habitaciones de Felipe V en el Palacio de la Granja de San Ildefonso" en AAVV., *Philippe V d'Espagne et l'Art de son temps*. Museo de L'ile de France en Sceaux. París, (1995), Vol. 2.

GARCÍA FERNÁNDEZ, M. S., "Mobiliario de Felipe V: El Real Sitio de San Ildefonso". *Reales Sitios*, Madrid, (2000), nº 144.

GARCÍA FERNÁNDEZ, M. S., "Furnishing the Royal Palaces" en AAVV., *The Majesty of Spain. Royal Collections from The Museo del Prado & The Patrimonio Nacional*. Cat. Exp. Jackson. Missisipi, (2001 a).

GARCÍA FERNÁNDEZ, M. S., "Cómoda" en AAVV., *The Majesty of Spain. Royal Collections from The Museo del Prado & The Patrimonio Nacional*. Cat. Exp. Jackson, Missisipi, (2001 b).

GARCÍA FERNÁNDEZ, M. S., "Las colecciones de muebles de Felipe V" en AAVV., *El arte en la Corte de Felipe V*. Patrimonio Nacional. Madrid, (2002).

GARCÍA FERNÁNDEZ, M. S., "Muebles y paneles decorativos de laca en el siglo XVIII" en AAVV., *Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales española*. Patrimonio Nacional. Madrid, (2003).

GARCÍA LASCURAÍN, G., “Noticias acerca de pinturas y pintores de enconchados en Oaxaca”. *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas*. (2011). Vol. 33.

GARCÍA ORMAECHEA, C., “El imperio Han y la ruta de la seda”. *Cuadernos de Historia*, (1996), nº 238.

GARCÍA SAÍZ, M. C., “La pintura colonial en el Museo de América. II. Los enconchados”. Ministerio de Cultura. Madrid, (1980).

GARCÍA SAÍZ, M. C., “Arte colonial mexicano en España”. *Artes de México*, (1993-1994), nº 22.

GARCÍA SAÍZ, M. C., “La conquista de México por Hernán Cortés: una iconografía al servicio de los intereses encontrados de criollos y peninsulares” en *Actas del Congreso Internacional Llerena, Extremadura y América*. Llerena, (1994).

GARCÍA SAÍZ, M. C., “La conquista militar y los enconchados: las peculiaridades de un patrocinio indiano”, en AAVV., *Los pinceles de la Historia: el origen del reino de Nueva España, 1680-1750*. Cat. Exp. Instituto Nacional de Bellas Artes. México, (1999 a).

GARCÍA SAÍZ, M. C., “Mitra” en AAVV., *Los siglos de Oro en los virreinos de América, 1550-1700*, Cat. Exp. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V. Madrid, (1999 b).

GARCÍA SAÍZ, M. C., y PÉREZ CARRILLO, S., “La Metamorfosis de Ovidio y los Talleres de la laca en Nueva España”. *Cuadernos de Arte Colonial*, (1986).

GARCÍA SANZ, A., y JORDÁN GSCHWEND, A., “Via orientalis: Objetos del Lejano Oriente en el Monasterio de las Descalzas Reales”. *Reales Sitios*, (1998), nº 138.

GARCÍA SANZ, A., “Relicarios de Oriente” en AAVV., *Oriente en Palacio. Tesoros Asiáticos en las colecciones reales españolas*. Patrimonio Nacional. Madrid, (2003).

GILBERT, C., *Dictionary of English Furniture Makers 1660-1840*. Maney. Leeds, (1986).

GILBERT, C., “Furniture by Giles Grendey for the Spanish trade”. *Antiques. The magazine. Antiques*. (Abril de 1971). Vol. 99.

GILBERT, C., “Furniture for Temple Newsam House, Leeds”. *The Burlington Magazine*. (Junio de 1970). Vol. 112, nº 807.

GILBERT, C., *Furniture for Temple Newsam House and Lotherton Hall. A catalogue of the Leeds Collection*, Maney. Leeds/ National Arts Collections Fund. Bradford, (1978). Vol. 1.

GILBERT, C., *Pictorial Dictionary of Marked London Furniture 1700-1840*. Maney. Leeds, (1996).

GÓMEZ CARRILLO, E., "El Busto". *Iris*. Barcelona, (1899), nº 11.

GONZÁLEZ, V., "Cofradías y Gremios Zaragozanos en los siglos XVI y XVII. La cofradía de San Lucas, de pintores". *Cuadernos de Aragón II*. Instituto Fernando el Católico (1967).

GONZÁLEZ PALACIOS, A., *Il mobile in Liguria*. Sagep. Génova, (1996 a).

GONZÁLEZ PALACIOS, A., "Trionfi barocchi a Firenze" en AAVV., *Il mobili di Palazzo Pitti. Il periodo dei Medici (1537-1737)*. Dirigido por Enrico Colle. Centro Di/ Umberto Allemandi & C. Florencia, (1996 b).

GONZÁLEZ PALACIOS, A., *Arredi e ornamenti alla Corte di Roma*. Electa. Milán, (2004).

GRANZIERA, F., "El clave de Andrés Fernández Santos: Una restauración problemática" en AAVV., *Claves y pianos españoles: Interpretación y repertorio hasta 1830*. Actas del I y II Symposium Internacional "Diego Fernández" de música de tecla española. *Instituto de estudios almerienses*. Vera/ Mojácar, (2003).

GRITELLA, G., *Juvarra: L' architettura*. Panini. Módena, (1992).

GUERRA DE LA VEGA, R., "Juvarra en la *chambre du lit* de La Granja. Escenografía teatral y arquitectura palaciega". *Reales Sitios*, (1994), nº 119.

GUIDOTTI, A. M. A., *Nuovo trattato di qualsivoglia sorte di vernici comunemente dette della China, Formate secondo che si practica in Francia, in Inghilterra, ed in altre parti dell' Europa*, in Bologna per Lelio della Volpe. Bologna, (1764).

HAINO, A., *Kodaiji makie to namban shikki*. Museo Nacional de Kyoto. Kyoto, (1987).

HART, E., *Notes of the history of lacquer*. William Clowes and Sons. Londres, (1923).

HAWTHORNE, J. G., y SMITH, C.A., *Theophilus on divers arts*. University of Chicago Press. Chicago, (1963). (Ed. cons. Dover publications. Nueva York, (1979).

HEGINBOTHAM, A., y SCHILLING, M., "New evidence for the use of Southeast Asian raw materials in seventeenth Century Japanese export lacquer" en AAVV., *East Asian Lacquer: Material Culture, Science and Conservation*. Archetype Publications. Londres, (2011).

HELWIG, K., "Materials analysis of a japanned long case clock". *Journal of the Canadian Association for Conservation*. (2001). Vol. 26.

HOLZHAUSEN, W., *Lackkunst in Europa*. Klinkhardt & Biermann. Braunschweig, (1958).

HONOUR, H., "Lacche" en AAVV., *Ambre, avori, lacche, cere*. I quaderni dell' Antiquariato. Fabbri. Milán, (1981).

HUTH, H., *Lacquer of the West. The history of a craft and an industry 1550 -1950*. The University of Chicago Press. Chicago/ Londres, (1972).

IGLESIAS, H., *Aranjuez. El Palacio Real*. Patrimonio Nacional. Madrid, (1994). Vol. 1.

ILLÁN, A., ROMERO, R., ESCALERA, A., RIVAS, E., “Un ejemplo de pintura enconchada. La Virgen de la Redonda: estudio radiográfico”. *Anales del museo de América*, (2002), nº 10.

ILLÁN, A., y ROMERO, R., “La técnica pictórica de los enconchados mexicanos y la problemática de su restauración”. *Ciencia y Esencia. Cuadernos de conservación y tecnología del Arte*. Icono I & R. Madrid, (2008).

IMPEY, O., “Namban: laca japonesa de exportação Portugal” en *O mundo da laca, 2000 anos de Historia*. Fundación Calouste Gulbekian. Lisboa, (2001).

IMPEY, O., y JÖRG, Ch., *Japanese Export Lacquer 1580-1850*. Hotei Publishing. Amsterdam, (2005).

INFELISE, M., y MARINI, P., *Remondini. Un Editore del Settecento*. Electa. Milán, (1990).

IVERS, S., “East meets west. The Althorp Triad”. *V& A Conservation journal*, (2001), nº 39.

JACOBSON, D., *Chinoiserie*. Phaidon. NuevaYork, (1993).

JANER, F., “De las literas y sillas de manos, y en particular la silla de manos que se conserva en el Museo arqueológico Nacional”. Museo Español de Antigüedades. Madrid, (1878).

JENKINS, H., “Old English walnut and lacquer furniture by R. W Symonds”. *The Burlington Magazine* (1923). Vol. 43, nº 244.

JERVIS, S., “A great dealer in the cabinet way. Giles Grendey”. *Country life*, (Junio de 1974), nº 6.

JIMÉNEZ, P. A., "Alegoría del Buen Gobierno en un biombo novohispano del siglo XVIII" en AAVV., *La literatura novohispana*. UNAM. México, (1994).

JIMÉNEZ PRIEGO, T., “Museo de carruajes de Madrid. Sillas de manos”. *Reales Sitios*, (1977). nº 51.

JIMÉNEZ PRIEGO, T., "Artistas de las Reales caballerizas del Palacio Real de Madrid". Actas del II Congreso Español de Historia del Arte (CEMA). Valladolid, (1978).

- JOÃO RODRIGUES, J., *Historia da Igreja do Japao*. (Traductor Tçuzzi, S. J.,) *João do Amaral Abranches Pinto*. Colección Noticias de Macao. Tokio, (1954-55). Vol. 2.
- JORDÁN DE URRÍES, J., "El gusto de Carlos IV en sus casas de Campo" en AAVV., *Carlos IV. Mecenas y coleccionista*. Cat. Exp. Patrimonio Nacional. Madrid, (2009).
- JORDAN GSCHWEND, A., "The development of Catherine of Austria's collection in the Queen's household: its character and cost". Ann Arbor/ UMI. Michigan, (1994).
- JORDAN GSCHWEND, A., y BELTZ, J., *Elfenbeine aus Ceylon: Luxusgüter für Katharina von Habsburg, (1507-1578)*, Museo Rietberg. Auflage, (2010).
- JORDÁN GSCHWEND, A., "Via Orientalis: Objetos de Lejano Oriente en el Monasterio de las Descalzas Reales". *Reales Sitios*. (1998), nº 138.
- JORDÁN GSCHWEND, A., "Los primeros abanicos orientales de los Habsburgo," en AAVV., *Oriente en Palacio. Tesoros Asiáticos en las colecciones reales españolas*, Patrimonio Nacional. Madrid, (2003 a).
- JORDAN GSCHWEND, A., y PÉREZ DE TUDELA, A., "Exotica Habsburgica. La casa de Austria y las colecciones exóticas en el Renacimiento temprano" en AAVV., *Oriente en Palacio. Tesoros Asiáticos en las colecciones reales españolas*. Patrimonio Nacional. Madrid, (2003 b).
- JORDAO FELGUEIRAS, J., "Mobiliário indo português dos Austrias", en AAVV., *El Arte en las Corte de Carlos V y Felipe II*. Dpto de Hª del Arte Diego Velázquez. Instituto de Historia. CSIC. Madrid, (1999).
- JOY, E. T., *Some aspects of the London furniture industry in the eighteenth century*. Tesis doctoral. Dpto. de mobiliario del Museo Victoria & Albert de Londres. Londres, (1962).
- JUAN, N., "Decorar el espacio según el gusto. El arte, el coleccionismo y el mobiliario en el interior de las celdas benedictinas en los siglos XVII y XVIII. Estética Barroca alejada de la pobreza monacal". *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, (Septiembre 2011), nº 0.
- JUNQUERA, J. J., *La decoración y el mobiliario en los palacios de Carlos IV*. Organización Sala Editorial. Madrid, (1979).
- JUNQUERA, J. J., "Spagna" en AAVV., *Il mobile. Spagna, Portogallo, Paesi Scandinavi. Russia*. Fabbri. Milán, (1981).
- JUNQUERA, J. J., "Del estrado al salón" en AAVV., *Domenico Scarlatti en España. Catálogo general de las Exposiciones: Utopía y realidad en la arquitectura, Iconografía Musical. Salón y Corte, una nueva sensibilidad*. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música. Madrid, (1985).
- JUNQUERA, J. J., "El mueble español del siglo XVIII", en AAVV., *El mueble del siglo XVIII. Francia, España y Portugal*. El mundo de las Antigüedades. Planeta de Agostini. Barcelona, (1989).

JUNQUERA, J. J., “Mobiliario de los siglos XVIII y XIX” en AAVV., *Mueble español estrado y dormitorio*. Cat. Exp. Comunidad de Madrid. Madrid, (1990).

JUNQUERA, J. J., “Muebles franceses en los palacios reales”. *Reales Sitios*, (1997), nº 45.

JUNQUERA, J. J., “Tabaco y rapé” en *El tabaco y el arte*. Cat. Exp. Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid, (1998).

JUNQUERA, J. J., “Mobiliario” en AAVV., *Las Artes decorativas en España*. Historia General del Arte. *Summa Artis*. Espasa Calpe. Madrid, (1999). Vol. 45.

JUNQUERA, J. J., “Los Goya. De la quinta a Burdeos y Vuelta”. *Archivo Español de Arte*, (2003), nº 304.

JUNQUERA, P., *Relojería palatina: antología de la colección española*. Roberto Carbonell Blasco. Madrid, (1954).

JUNQUERA, P., RUIZ ALCÓN, M. T, DÍAZ GÁLLEGOS., C., *Guía ilustrada del Real Palacio de Aranjuez*. Patrimonio Nacional. Madrid, (1958).

KANKI, K., “Artes industriales Namban”. *Archivo Español de Arte*. (1976), nº 196.

KAWAMURA, Y., “Apuntes sobre el arte de *urushi* a propósito de un sagrario complutense” en Actas del XII Congreso del CEHA. Oviedo, (1998).

KAWAMURA, Y., “Arca japonesa del arte namban en el Museo de Lorenzana”. *Boletín del Museo Provincial de Lugo*, (2000). Vol. 9.

KAWAMURA, Y., "Obras de laca del arte namban en los Monasterios de la Encarnación y de las Trinitarias de Madrid". *Reales Sitios*, (2001), nº 147.

KAWAMURA, Y., “La vía portuguesa en las colecciones reales españolas” en AAVV., *Oriente en Palacio. Tesoros Asiáticos en las colecciones reales españolas*. Patrimonio Nacional. Madrid, (2003 a).

KAWAMURA, Y., “Coleccionismo y colecciones de laca extremo oriental en España desde la época del arte namban hasta el siglo XX”. *Artigrama*, (2003 b), nº 18.

KAWAMURA, Y., “Presencia de la laca *urushi* en el interior burgués. Caso del arte Decó catalán” en AAVV., *L'arquitectura domèstica evolució i desenvolupament dels models*. Universidad de Barcelona. Barcelona, (2005).

KAWAMURA, Y., “Laca japonesa *urushi* en la capilla del relicario del monasterio de Guadalupe”. *Norba Arte*, (2006). Vol. 26.

KAWAMURA, Y., “La laca japonesa de exportación en España. Del estilo *namban* al pictórico”. *Archivo Español de Arte*, (2009). Vol. 82, nº 325.

KAWAMURA, Y., PANDO, I., “Un inro lacado de Japón y el coleccionismo del arte asiático de los Galé”. *Liño. Revista Anual de Historia del Arte*. Universidad de Oviedo, (2010), nº 16.

KAWAMURA, Y., "A. 'Luis' mark in namban-style lacquer". *Andon* (2012), nº 91.

KAWAMURA, Y., "Laca japonesa *urushi* de estilo *namban* en España. Vías de su llegada y destinos en AAVV., *Lacas Namban. Huellas de Japón en España. IV Centenario de la Embajada Keicho*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte/ Fundación Japón. Madrid, (2013).

KENYON DE PASCUAL, B., “Ventas de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII”. *Revista de Musicología*, (1982 a). Vol. 5, nº 2.

KENYON DE PASCUAL, B., “Sales of harpsichords, clavichords and similar instruments in Madrid in the second half of the eighteenth century”. *Research Chronicle of the Royal Musical Association*, (1982 b), nº 18.

KENYON DE PASCUAL, B., “Ventas de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII”. (Parte II). *Revista de Musicología*. (1983). Vols. 6, nº1 y 2.

KENYON DE PASCUAL, B., “Los salterios españoles del siglo XVIII. Ventas de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII”. (Partes III-VIII). *Revista de Musicología*, (1985). Vol. 8, nº 2.

KENYON DE PASCUAL, B., “Francisco Pérez Mirabal harpsichords and the early Spanish piano”. *Early Music*, (1987). Vol. 15, nº 4.

KENYON DE PASCUAL, B., “Two features of early spanish keyboard instruments”. *The Galpin Society Journal*, (1991). Vol. 44.

KENYON DE PASCUAL, B., “Clavicordios and clavichords in 16 th century. Spain”. *Early Music*, (1992). Vol. 20, nº 4.

KENYON DE PASCUAL, B., "The One-Man Band in Eighteenth-Century Spain and Instrument No. 89.4.1039 in the Metropolitan Museum of Art". *Journal of the American Musical Instrument Society*, (1994). Vol. 20.

KENYON DE PASCUAL, B., “Sevilla. Un importante centro español de construcción de claves y pianos medievales del siglo XVIII”. *Revista de musicología*, (1997). Vol. 20, nº 2.

KENYON DE PASCUAL, B., “The Spanish eighteenth- century salterio and some comments on its Italian counterpart”. *Separata de Musique, images, instruments*, (1997), nº 3.

KENYON DE PASCUAL, B., “Seville: an Important Spanish Centre of Keyboard Instrument Construction in the Mid-Eighteen Century” en AAVV., *Conference on musical instruments*. Universidad de Edimburgo/ The Galpin Society, (1999).

KENYON DE PASCUAL, B., “Diego Fernández Caparrós y sus instrumentos” en AAVV., *Claves y pianos españoles: Interpretación y repertorio hasta 1830*. Actas del I y II Symposium Internacional “Diego Fernández” de música de tecla española. *Instituto de estudios almerienses*. Vera/ Mojacar, (2000-2001).

KENYON DE PASCUAL, B., y MARTÍNEZ CUESTA, J., “El Infante Don Gabriel (1752-1788). Gran aficionado a la música”. *Revista de Musicología*, (1988), Vol. 11, nº 3.

KENYON DE PASCUAL, B., y LAW, D., “Another early Iberian grand piano”. *The Galpin Society Journal*, (1995). Vol. 48.

KENYON DE PASCUAL, B., y NOBBS, CH., “Sevilla: Un importante centro español de construcción de claves y pianos de mediados del siglo XVIII”. *Revista de Musicología*, (1997). Vol. 20, nº 2.

KENYON DE PASCUAL, B., y MARIJÚAN, R., “A newly- discovered harpsichord from a Spanish convent”. *The Galpin Society Journal*, (2002), nº 55.

KIRCHER, A., *China monumentis illustrata*, Amsterdam, (1667).

KISLUK - GROSHEIDE, D., “A Japanned Cabinet in the Metropolitan Museum of Art” . *Metropolitan Museum Journal*. (1984- 1985). Vol. 19.

KISLUK - GROSHEIDE, D., "Writing table" en AAVV., *Europe Furniture in the Metropolitan Museum of Art. Highlights of the Collection*. The Metropolitan Museum of Art/ Yale University Press/ New Haven/ Londres, (2006 a).

KISLUK-GROSHEIDE, D., “Card table” en AAVV., *European furniture in the Metropolitan Museum of Art. Highlights of the Collection*. The Metropolitan Museum of Art/ Yale University Press/ New Haven/ Londres, (2006 b).

KOSTER, J., “A contemporary example of harpsichord forgery”. *Early Music*, (2000). Vol. 28, nº 4.

KOSTER, J., “Towards an optimal instrument: Domenico Scarlatti and the new wave of Iberian harpishord making ”. *Early Music*, (2007). Vol. 35, nº 4.

KOTTICK, E., *A history of the harpsichord*. Indiana University Press. Indiana, (2003).

KNIGHTS, F., “The Clavichord: A Comprehensive bibliography”. *The Galpin Society Journal*, (1995). Vol. 48

KROUSTALLIS, S. K., *Diccionario de materias y técnicas*. Ministerio de Cultura. Madrid, (2008).

KURZEL - RUNTSCHNEINER, M., "Fasto cortesano y sobriedad elegante. Los coches de la Corte de Viena, entre las edades barroca y contemporánea" en AAVV., *Historia del Carruaje en España*. FCC y Cinterco. Madrid, (2005).

LACAMBRE, G., “ L’éclat des laques. Trésors inédites du Japon”. *L’objet d’art*, (2010), nº 458.

LADD, D. M., “La nobleza novohispana” en AAVV., *Artes de México*, (1991-1998), nº 12.

LARRAÑAGA PORTUGAL, M., “Cuarto menguante”. *Almanaque sud-americano*. Salvat e Hijo. Barcelona, (1988).

LARRUGA y BONETA, E., *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España*. Imprenta Espinosa, Madrid, (1787-1800). Vol 4.

LAVALLE COBO, T., *Isabel de Farnesio. La reina coleccionista*. Caja Madrid/ Fundación de Apoyo a la Hª del Arte Hispánico. Madrid, (2002).

LAVALLE COBO, T., “El coleccionismo oriental de Isabel de Farnesio” en AAVV. *Oriente en Palacio. Tesoros Asiáticos en las colecciones reales españolas*. Patrimonio Nacional. Madrid, (2003).

LAZARD, D., *Livre Journal*. 1748-1758. Société des Bibliophiles François. París, (1878). Vol 2.

LE COMPTE, L., *Memories & observations topographical, phisical, mathematical, mechanical, particulary upon the chinese pottery and varnishing*. Tooke. Londres, (1697).

LECHUGA, R., “Lugares y formas de la laca” en AAVV., *Lacas mexicanas*, (1997), (Ed. cons. Museo Franz Mayer/ *Artes de México*. México, 2003), nº 5.

LEIRIA, L., “The signatura in namban lacquerware: tangible forms of storing remembrance”. *Bulletin of Portuguese/ Japanese Studies*. Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, (2006).

LEITHE- JASPER, M., y DISTELBERGER, R., *El Kunsthistorisches Museum de Viena. El Tesoro imperial y eclesiástico*. Scala Books. Londres, (1998). (Ed. cons. C. H. Beck, Munich, 2004).

LEÓN F. de P., *Los esmaltes de Uruapán* (1922). DAPP. México, (1939).

LEON PINEDO, A., *Anales de Madrid (desde el año de 447 al de 1658)*. (Ed. cons. P. Fernández Martín/ Instituto de Estudios madrileños. Madrid, 1971).

LESLEY, E. P., *Lacquer oriental and western, ancient and modern*. Cooper Union Museum for the Arts of Decoration. Nueva York, (1951).

LEVY, S., *Lacche veneziane settecentesche*. Görlich editore. Milán, (1967). Vol. 1.

LITTLE, S., y LEWIS, J. E., *View of the Pinnacle: Japanese lacquer writting boxes*. University of Hawaii Press. Honolulu, (2012).

LÓPEZ ÁLVAREZ, A., “Coches, carrozas y sillas de mano en la monarquía de los Austrias entre 1600 y 1700: Evolución de la legislación”. *Hispania. Revista Española de Historia*, (2006). Vol. 66, nº 224.

LÓPEZ CASTÁN, A., “La construcción de carruajes y el gremio de maestros de coches de la Corte durante el siglo XVIII”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar. Madrid*, (1986). nº 23.

LÓPEZ CASTÁN, A., “Las artes de la madera en el Madrid de Carlos III y la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País. El proyecto de unificación gremial de 1780”. *Anuario del Dpto. de Historia y Teoría del Arte*. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid. (1989).

LOPEZ CASTÁN, A., “Arte e industria en el Madrid del siglo XVIII”. *Anuario del Dpto. de Historia y Teoría del Arte*. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, (1992).

LÓPEZ CASTÁN, A., “Los mozos de oficio de la Real Tapicería y la creación de los muebles para la Jornada de Barcelona de 1802”. *Anuario del Dpto. de Historia y Teoría del Arte*. Universidad Autónoma de Madrid, (2008). Vol. 20.

LÓPEZ PIÑERO, J. M., “Juan Bautista Bru y su colección de láminas que representan los animales y monstruos del Real Gabinete de Historia Natural de Madrid” en AAVV., *Oriente en Palacio. Tesoros Asiáticos en las colecciones reales españolas*. Patrimonio Nacional. Madrid, (2003).

LÓPEZ Y MALTA, C., *Historia Descriptiva de Aranjuez*. Aranjuez, (1868). (Ed. cons. *Doce Calles*. Aranjuez, 1988).

LORENZETTI, G., *Lacche veneziane del Settecento*. Cat. Exp. Carlo Ferrari. Venecia, (1938).

MADRAZO, P., *Viaje artístico de tres siglos de las colecciones de cuadros de los Reyes de España*. Biblioteca "Arte y Letras", (1884).

MADRAZO, S., *El sistema de transportes en España. 1750-1850*. Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos. Madrid, (1980).

MAGALOTTI, L., *Ragionamenti di Francesco Carletti Fiorentino sopra le cose da lui vedute ne' suoi viaggi si dell' Indie Occidentali e Orientali come d'altri Paesi*. In Firenze nel Garbo. Nella Stamperia di Giuseppe Manni. Florencia, (1701).

MAIRE, L., “Restauración integral de carruajes con técnicas tradicionales” en AAVV., *Historia del Carruaje en España*. FCC y Cinterco. Madrid, (2005).

MANDRAIT, M., “Laca Contraffatta (ou Arte Povera)”
<http://www.meublepeint.com/laccacontraffatta.htm>

MANRIQUE, J. A., “La estampa como fuente del arte en la Nueva España: características del proceso y emblemas inherentes”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, (1982). Vol. 13, nº 50.

MAÑUECO, C., “La presencia de Oriente en la manufactura del Buen Retiro”. en AAVV., *Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas*. Patrimonio Nacional. Madrid, (2003).

MARCOS VILLAR, M. A., y FRAILE GÓMEZ, A. M., *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid*, Partido Judicial de Medina del Campo, Valladolid, (2003).

MÁRMOL, D. M., “Inventario de los bienes muebles que quedaron de Carlos V en Yuste”. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, (2001), nº 19,

MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, M., “El galeón de Acapulco”, INHA. México, (1988).

MARTÍNEZ MILLÁN, J., *La Corte de Carlos V. La configuración de la Casa del Emperador, 1517-1525*. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. Madrid, (2000).

MARTÍNEZ MILLÁN, J., *La monarquía de Felipe II. La Casa del Rey*. Fundación Mafre. Madrid, (2005).

MASSOT RAMIS D'AYREFLOR, M. J., *El Moble a les Illes Balears. Segles XIII-XIX*. Institut balear de Disseny. Palma de Mallorca, (1995).

MATSUDA, K., *Nambam Nihon - hakken*. Tokio, (1964).

MATTIOLI, P. A., *Commentari alla Materia Medica di Pedacio Dioscoride di Anazarbeo*. Venecia, (1544).

MAYER, R., *Materiales y técnicas del arte*. Turse Hermann Blume, Madrid, (1993).

MCGOWAN, K., “Iberian discoveries: six Spanish 17th-century harpsichords”. *Early Music*. (1999). Vol 27.

MEDINA GONZÁLEZ, I., “¿Maque prehispánico? Una antigua discusión” en AAVV., *Lacas mexicanas*. Museo Franz Mayer/ *Artes de México*. México (1997), (Ed. cons. México, 2003).

MEDLEY, M., “Una silla plegable del siglo XVI en el Monasterio de El Escorial”. *Reales Sitios*, (1985).

MENDES PINTO, M. H., *Namban Lacquerware in Portugal. The Portuguese Presence in Japan (1543-1639)*. Inapa. Lisboa, (1990).

MELIKIAN S., “A special report: arts & antiques: Sheen of history makes English pieces irresistible”. *International Herald Tribune*. (Octubre 2003).

MENDILUCE, J. M., *Industria de la piel. Estudio de la producción industrial española*. Ministerio de Industria. Madrid, (1948).

MERINO DE CÁCERES, M., y VALVERDE MERINO, J. L., “Abanicos chinos de exportación” en AAVV., *Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas*. Patrimonio Nacional. Madrid, (2003).

MISSION, M., *Nouveau voyage D'Italie*. Chez Henry van Bulderen. La Haya, (1657), Vol 3.

MOLINER, M., *Diccionario*. Gredos. Madrid, (1998).

MONTES, F., “Una aproximación a las fuentes documentales para el estudio del coleccionismo americano en España”. *Artigrama*, (2009), nº 24.

MONTÓN, B., *Secretos de Artes Liberales y mecánicas recopiladas y traducidas de varios y selectos autores, que tratan de phisica, pintura, arquitectura, óptica, chimica, doradura y charoles con otras varias curiosidades ingeniosas*. Oficina de los herederos de Antonio Marin, Madrid, (1734), (Ed. cons. Oficina de los Herederos de Martínez, Pamplona, 1757).

MORALES, L., "Constructores españoles de claves y clavicordios 1470-1832 " en AAVV., *Claves y pianos españoles: Interpretación y repertorio hasta 1830: Actas del I y II Symposium Internacional “Diego Fernández” de música de tecla española*. Instituto de estudios almerienses. Vera/ Mojácar, (2003).

MORALES Y MARÍN, J. L., *Pintura en España (1750-1808)*. Manuales de Arte Cátedra. Madrid, (1994).

MORANT DEUSA, I., "La felicidad de Madame du Châtelet: vida y estilo del siglo XVIII" en AAVV., *Madame du Châtelet. Discurso sobre la felicidad y la correspondencia*. Cátedra. Madrid, (1996).

MORAZZONI, G., *Il mobili veneziano del '700*. Görlich. Milán, (1958).

MORAZZONI, G., *Lacche veneziane del secolo XVIII*. Dédalo. Milán/ Roma, (1925).

MORENA, F., *Cineserie. Evoluzioni del gusto per l'Oriente in Italia dal XIV al XIX secolo*. Centro Di. Florencia, (2009).

MORENO, S., “Un biombo mexicano del siglo XVIII”. *Anales del Instituto de investigaciones estéticas.*, UNAM, México, (1959). Vol. 7, nº 28.

MUNAIZ y MILLANA, R., *Manual de curiosidades artísticas y entretenimientos útiles*. Impresor Francisco Sánchez. Reus, (1831).

MURILLO, G., *Las artes populares en México*. México Cultura. México, (1922).

NADAL, J., “El mobiliario doméstico en la Murcia de principios del siglo XVIII (1700-1725)”. *Imafronte*, (2005- 2006), nº 18.

NARD, F., *Guía de Aranjuez, su historia y descripción, y la del camino de hierro, con la situación y detalles de sus palacios y jardines*. Campo Redondo. Madrid, (1859).

NEUMANN, A., "The indentification and treatmente of surfaces on a 17th century indian writing desk". *2000 WAG Postprints*. Filadelfia, (2000).

NIEUHOF, J., *Gezantschap der Nederlandtsche Oost-indische Compagnie*, Leyden, (1665).

NIEUHOF, J., *Legatio batavica ad magnum Tartariae chamum Sungteium, modernum Sinae imperatorem*. Jacob Van Meurs. Amsterdam, (1668).

NOVÍSIMA RECOPIACIÓN DE LAS LEYES DE ESPAÑA. Mandada formar por el Sr. Don Carlos IV. Imprenta Julián Viana Razola. Madrid, (1805-1829), Vol. IV. Libros VIII y IX

NOVÍSIMA RECOPIACIÓN DE LAS LEYES DE ESPAÑA. Mandada formar por el Sr. Don Carlos IV. Imprenta Julián Viana Razola. Madrid, (1805-1829) Vol. III. Libros VI y VII.

NUNES, P., *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*. Officina de Joaõ Baptista Alvares. Lisboa, (1615).

OCAÑA, S., *Los marcos "enconchados": una vía ornamental novohispana*. Tesis para el grado de maestría de Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras - Universidad Nacional Autónoma de México, (2005).

OCAÑA, S., "Marcos enconchados. Autonomía y apropiación de formas japonesas en la pintura novohispana". *Anales del Instituto de investigaciones estéticas*, (2008). Vol. 30, nº 92.

OCAÑA, S., *Láminas de concha: un caso de autonomía en la pintura novohispana de los siglos XVII y XVIII*. Tesis doctoral. Facultad de Filosofía y Letras- Universidad Nacional Autónoma de México, (2012).

OKADA, J., *Namban Kôgei*, Tokio, (1973).

OKAMOTO, Y., *The Namban Art of Japan*. Weatherhill/ Heibonsha, Nueva York/ Tokio, (1972).

OLIVERAS GUART, A., *Real Sitio de Aranjuez. Historia. Palacios. Museos. Jardines*. Patrimonio Nacional. Madrid, (1972).

OLIVERES, J., *Manual de barnices y charoles*. Barcelona, (1847).

ORDÓÑEZ, C., "Muebles de los siglos XVI y XVII en el Museo Municipal de Madrid". *Revista Villa de Madrid*, (1984), nº 81.

ORDÓÑEZ, C., "El mueble lacado. Métodos europeos hasta el siglo XIX" en AAVV., en AAVV., *Curso sobre mobiliario antiguo*. GEIIC. Madrid, (2004).
http://www.ge-iic.com/files/Publicaciones/El_mueble_lacado.pdf
(consulta de Enero de 2011).

ORDÓÑEZ, C., "Dos maestros de la talla en madera. Grinling Gibbons y Andrea Brustolon" en AAVV., *Curso sobre mobiliario antiguo*. GEIIC. Madrid, (2004).
http://www.geiic.com/files/Publicaciones/Dos_maestros_talla_madera.pdf 8
(consulta de Enero de 2011).

ORDÓÑEZ, C., "Moble lacat a Espanya" en AAVV., *El moble a Mallorca. Segles XIII-XX. Estat de la qüestio*. Consell de Mallorca. Palma de Mallorca, (2009).

ORDÓÑEZ, C., "En torno al deterioro del mobiliario. Factores de degradación y conservación preventiva". *Revista de dialectología y tradiciones populares*. CSIC, (Enero-Junio 2011). Vol. 66, nº 1.

ORDÓÑEZ, C., "Japanning en España. Un lote de muebles color escarlata realizado por Giles Grendey". *Revista de la Associació per a l'estudi del moble*, (2011), nº 14.

ORDÓÑEZ, C., "La moda interior. El mobiliario" en AAVV., *Ocio y vida doméstica en el Cádiz de las Cortes*. Fundación Provincial de Cultura. Diputación de Cádiz. Cádiz, (2012).

ORDÓÑEZ, C., y ORDÓÑEZ, L., "El estudio histórico-científico en la restauración de muebles", en AAVV., *Investigación en Restauración y Conservación* Actas del II Congreso del GEIIC. Barcelona, (2005).

ORDÓÑEZ, C., ORDÓÑEZ, L., ROTAECHE, M., *El mueble: Conservación y restauración*. Nardini/ Nerea, Florencia/ Madrid, (1996), (Ed. cons. 1997).

ORDÓÑEZ C., y ORDÓÑEZ, L., "La restauración de muebles. Fuentes de información para la interpretación de la obra. Un breve apunte". *Kermes*, (2012).

ORELLANA, F. V., *Tratado de barnices y charoles*. Imprenta de Joseph García. Valencia, (1755).

ORTEGA, J., y SANCHO J. L., "Entre Juarra y Sacchetti. El emblema oriental de la Granja de San Ildefonso". *Reales Sitios*, (1994), nº 119.

PACHECO, J., *Divertimento Erudito para os Curiosas Noticias Históricas*, (1738). Vol. 2.

PAOLINI, C., *Glossario delle tecniche artistiche e del restauro*. Edizioni Palazzo Spinelli. Florencia, (2005).

PARDO BAZÁN, E., "Crinsantelmos". *Album Salon*. Barcelona, (1899).

PEDROCCO, F., *Ca' Rezzonico. Museo del Settecento veneziano*. Marsilio. Venecia, (2005).

- PERALES DÍAZ, J. A., “Los palacios de Tudela: Una nueva mirada sobre el patrimonio edificado de la ciudad”. *Revista de Humanidades. Cuadernos del Marqués de San Adrián*, (2009), nº 6.
- PEREDA, A., “La colección Palacio. Arte japonés en el Museo de Bellas Artes de Bilbao”. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao, (1998).
- PEREIRA COUTINHO, M. I., *A laca oriental no mobiliário francês do século XVIII*, Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, (1999).
- PÉREZ BUENO, L., *Miscelánea de las antiguas Artes Decorativas españolas*. Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid. Madrid, (1941).
- PÉREZ CARRILLO, S., “Laca Mexicana”. *Anticuaria*, (1987), nº 41.
- PÉREZ CARRILLO, S., "Imitación de la laca oriental en muebles novohispanos del siglo XVIII". *Cuadernos de Arte Colonial*, (1988).
- PÉREZ CARRILLO, S., *La laca mexicana: desarrollo de un oficio artesanal en el Virreinato de la Nueva España durante el siglo XVIII*. Instituto Alianza Editorial/ Ministerio de Cultura. Madrid, (1990).
- PÉREZ CARRILLO, S., y RODRÍGUEZ DE TEMBLEQUE, C., “Influencias orientales y europeas” en AAVV., *Lacas mexicanas*. México, (1997), (Ed. cons. Museo Franz Mayer/ *Artes de México*. México, 2003), nº 5.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M., “Arqueta japonesa” en AAVV., *Huellas*. Cat. Exp. Murcia, (2002).
- PEREIRA COUTINHO, M. I., *A laca oriental no mobiliário francês do século XVIII*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, (1999).
- PETISCA, M. J., “Chinese export lacquerware” en AAVV., *Voyages. Namban and other lacquers*. Museu Nacional de Arte Antiga. Lisboa, (2011).
- PICHARDO, A. P., “Pintura y vida cotidiana: un biombo del siglo XVIII en Nueva España”. *Acatlán*, (2009), nº 4.
- PIERA, M., y MESTRES, A., *El Mueble en Cataluña. Espacio Doméstico del Gótico al Modernismo*. Fundación Caixa de Manresa/ Angle Editorial. Barcelona, (1999).
- PINTO, M. H., *Namban lacquerware in Portugal. The Portuguese Presence in Japan (1543-1639)*. Inapa. Lisboa, (1990).
- PLEGUEZUELO, A., “Una silla volante para el emperador de Marruecos”. *Reales Sitios*, (2007), nº 171.
- POLLENS, S., *The early pianoforte*. Cambridge University Press. Cambridge, (1995).

PONTE, A., *I mobili del settecento. Inghilterra*. Istituto Geografico di Agostini. Novara, (1985).

PONZ y PIQUER, A., *Viaje de España*. Por la viuda de Ibarra, hijos y compañía. Madrid (1786 -1793). (Ed. cons. Aguilar. Madrid, 1994).

PRADERE, A., *Les Ebenistes Français de Louis XIV a la revolution*. Chéne, (1989).

PROENÇA, J. A., “Painel duplo” en AAVV., *O mundo da laca. 2000 anos de Historia*. Fundação Calouste Gulbekian. Lisboa, (2001 a).

PROENÇA, J. A., “Tabuleiro” en AAVV., *O mundo da laca. 2000 anos de Historia*. Fundação Calouste Gulbekian. Lisboa, (2001 b).

PRONTI, S., *Le carroze. Storia e immagini attraverso la collezione civica piacentina*. Comune de piacenza. Piacenza, (1985).

PYRARD DE LAVAL, F., *Viagem de Francisco Pyrard de Laval*. Livraria Civilizacao. Porto, (1944). Vol. 1.

RABANEL YUS, A., “En torno a la introducción y localización de las Reales Fábricas en el Madrid del siglo XVIII” en AAVV., *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. Madrid, (1984 a), p. 79.

RABANEL YUS, A., “La arquitectura industrial del siglo XVIII en Madrid”, en AAVV., *Madrid y los Borbones en el siglo XVIII. La construcción de una ciudad y su territorio*. Consejería de Deportes y Turismo de la Comunidad de Madrid. Madrid, (1984 b).

RAMIS DE AYREFLOR, J., *Historia documental de la Real Cartuja de Valldemosa*. Soler. Palma de Mallorca, (1973).

RECIO MIR, A., “Los maestros de hacer coches y su pugna con los pintores: un apunte sevillano de la dialéctica gremio - academia”. *Laboratorio de Arte*. (2005), nº 18.

RECIO MIR, A., "The significance of English carriages in Seville in the 18 th century" en AAVV., *Pomp and power- Carriages as status symbols*. Museum of London. Londres, (2009).

RECIO MIR, A., “De color de hoja de oliva. La pintura de los coches en la Sevilla del siglo XVIII”. *Laboratorio de Arte*. Sevilla, (2010), nº 22.

REDONDO CANTERA, M. J., “Formación y gusto de la colección de la emperatriz Isabel de Portugal” en AAVV., *El Arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II*. Dpto. de Arte Diego Velázquez. Instituto de Historia. CSIC, Madrid, (1999).

REDONDO CANTERA, M. J., *Carlos V y las Artes. Promoción Artística y familia imperial*. Junta de Castilla y León/ Universidad de Valladolid, Valladolid, (2000).

REDONDO CANTERA, M. J., "Artistas y otros artistas suntuarios al servicio de la emperatriz Isabel de Portugal". Actas del III Congreso Internacional de Hª del Arte. *Portugal encruzilhada de culturas, das Artes e das sensibilidades*. Coimbra, (2004).

REDONDO CANTERA, M. J., "Los inventarios de la emperatriz Isabel de Portugal" en AAVV., *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*. Dirigido por Fernando Checa. Fernando Villaverde ediciones. Madrid, (2010). Vol. 2.

REJÓN DE SIVA, D, A., *Diccionario de las nobles artes para instrucción de los aficionados y uso de los Profesores*. Imprenta de D. Antonio Espinosa. Segovia, (1788).

REMINGTON, P., "A Gift of Furniture by Giles Grendey" *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. (Septiembre de 1937). Vol. 32, nº 9.

RIFFAULT, J., *Manual teórico y práctico del pintor, dorador y charolista*, (Ed cons. Madrid, 1850).

RISPOLI FABRIS, A., *L'arte della lacca*. Electa. Milán, (1974).

RIVAS, E., "El empleo de la concha de nácar en la pintura virreinal: estudio radiográfico de la colección de pintura *enconchada* del Museo de América de Madrid. *Espacio, Tiempo y Forma*, (2002). Vol. 15.

RIVERA HERNÁNDEZ, L., "La suntuosidad y lo utilitario: un hostiario *namban* japonés". *Boletín Guadalupano*, (2007). Año 6, nº 80.

RIVERS, S., "East meets west. The Althorp Triad". *Conservation journal*, (2001), nº 39.

RIVERS, S y UMNEY, N., *Conservation of Furniture*. Butterworth- Heinemann. Oxford, (2003).

RODRIGO RIVERO LAKE, R., *El arte namban en el México virreinal*, Turner. Madrid, (2005).

RODRIGO ZARZOSA, C., *Carruajes del Palacio de los Marqueses de Dos Aguas*. Cat. del Museo Nacional de Cerámica. Ministerio de Cultura. Valencia, (1991).

RODRIGO ZARZOSA, C., "Evolución y tipología del carruaje", en AAVV., *Historia del carruaje en España*. FCC y Cinterco. Madrid, (2005).

RODRÍGUEZ BERNIS, S., *Diccionario de mobiliario*. Ministerio de Cultura, (2006).

RODRÍGUEZ, D., "La arquitectura dibujada de Filippo Juvarra." Reales Sitios, (1994), nº 119.

RODRÍGUEZ TEMBLEQUE, C., "Influencias orientales y europeas" en AAVV., *Lacas mexicanas*. México, (1997). (Ed. cons. Museo Franz Mayer/ *Artes de México*. México, 2003), nº 5.

ROMÁN NAVARRO, M., “Este o Este: Mutación y Metamorfosis” en AAVV., *Orientando la mirada. Arte Asiático en las colecciones públicas madrileñas*, Cat. Exp. Ayto. de Madrid. Madrid, (2009).

ROMERO, R., “La técnica pictórica de los enconchados mexicanos y la problemática de su restauración”. *Ciencia y Esencia. Cuadernos de conservación y tecnología del Arte*. Icono I & R, (2008).

ROSSIGNON, J., *Manual de Barnices y preparación de charoles según los procederes mas recientes*. Librería de Rosa y Bouret. París, (1858).

RUDOLF, K., "Exotica bei Karl V., Philipp II und in der Kunstkammer Rudolfs II". *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums*. Viena, (2001), nº 3.

RUIZ, A., “Influencias artísticas en las artes decorativas novohispanas”. III Foro Español de Investigación Asia-Pacífico. Universidad de Zaragoza/ Pedro San Ginés Aguilar. Granada, (2010).

RUIZ ALCÓN, M. T., “Las artes decorativas en el siglo XVIII: Aranjuez” en AAVV., *El real Sitio de Aranjuez y el Arte cortesano del siglo XVIII*. Cat. Exp. Patrimonio Nacional, Madrid, (1987)

RUSELL, R., *The Harpishord and the Clavichord*. Londres, (1952).

SACKVILLE-WEST, T., AAVV., *Lacquer. An International History and Collector's Guide*. The Crowood Press. Crowood House, (1984).

SACS, J., “Les Laques”. *Revista Vell i Nou*. (1919), nº 89.

SÁENZ DE MIERA, J., “Lo raro del Orbe” en AAVV., *El Real Alcázar de Madrid*. (Cat. Exp). Nerea. Madrid, (1994).

SAGASTE, D., “Oriente en Madrid: Las colecciones asiáticas del Museo Nacional de Artes Decorativas y del Museo Nacional de Antropología. Estado de la cuestión”. *Artigrama*, (2005), nº. 20.

SALÓ, A., *Materiales y sus aplicaciones a la Pintura decorativa*. Feliu y Solana, Barcelona, (1940).

SALVA, V., *Nuevo Diccionario de la Lengua Castellana*. Segunda edición. París, (1847).

SALVERT, F., *Les ébenistes du XVIII^e siècle*. G. Van Oest. París y Bruselas, (1923).

SÁNCHEZ, R., “Museo de Carruajes del Patrimonio Nacional”. *Reales Sitios*. (1967), nº 13.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Inventarios Reales. Bienes que pertenecieron a Felipe II*. Archivo documental español/ Real Academia de Historia. Madrid, (1956- 1959). Vol. 2.

SÁNCHEZ CARO, I., *El artista práctico. Manual que trata de pintura, dorado y plateado*. Tipografía de don Juan Oliveres. Barcelona, (1866).

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, L., *Catálogo de Porcelana y Cerámica Española del Patrimonio Nacional en los Palacios Reales*. Patrimonio Nacional. Madrid, (1989).

SÁNCHEZ TRUJILLANO, M. T., "Los envíos de indias. El Arte Colonial en la Rioja". *Anales del Museo de América*, (2001), nº 9.

SANCHO, J. L., "Francisco Sabatini y el Conde Gazzola: rococó y motivos chinescos". *Reales Sitios*., (1993), nº 117.

SÁNCHO, J. L., "Juarra en los palacios reales españoles: el Palacio de la Granja" en AAVV., *Filippo Juvarra 1678-1736. De Mesina al Palacio Real de Madrid*. Cat. Exp. Ministerio de Cultura. Madrid, (1994).

SANCHO, J. L., "La arquitectura de los Reales Sitios". Patrimonio Nacional/Tabacalera. Madrid, (1995).

SÁNCHO, J. L., *Real Sitio de Aranjuez. Guía de visita*. Patrimonio Nacional. Madrid, (1997).

SANCHO, J. L., *Las vistas de los Sitios Reales por Brambilla. La Granja de San Ildefonso*. Patrimonio Nacional. Doce Calles. Aranjuez, (2000).

SANCHO, J. L., "De la galería del rey al gabinete de la reina: Felipe V en sus interiores" en AAVV., *El arte en la corte de Felipe V*. Patrimonio Nacional. Madrid, (2002).

SANCHO, J. L., y APARICIO J. R., *Real Sitio de la Granja de San Ildefonso y Riofrío*. Patrimonio Nacional, Madrid, (2000).

SANTINI, C., *Le lacche dei Veneziani*. Artioli. Módena, (2003).

SANTOS GÓMEZ, S., "Las preparaciones de yeso en la pintura sobre tabla de la escuela española". Tesis doctoral. UCM. Madrid, (2005).

SANZ DE LA HIGUERA, F. J., "Familia, hogar y residencia en Burgos a mediados del siglo XVIII. Entre cuatro paredes compartiendo armarios, camas, mesas y manteles". *Investigaciones históricas*, (2002). nº 22.

SAYERS, R., *The Ladies Amusement, or the Whole Art of Japanning Made Easy*. Londres, (1762). (Ed. cons. Newport, 1966).

SCHARMANN, R., *El Palacio de Charlottenburg*. Prestel. Munich/ Berlín/ Londres/ Nueva York, (2008).

SCHELLMANN, N., "The Queen Elizabeth's Virginal Scribbles, Scratches and Sgarffito", *V&A Conservation Journal*, (2002), nº 42.

SCHIPA, M., *Il regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone*. Milán/ Roma/ Nápoles, (1923).

SCHMID, E. D., y HAGER, L., *Marstallmuseum. Schloss Nymphenburg in München*. Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Garten und Seen. Munich, (1995).

SCHLOSSER, J.V., *Die Kunst –und Wunderkammern*. Leipzig, (1908).

SCOTT, R., "China" en AAVV., *Lacquer. An International History and Collector's guide*. The Crowood Press. Crowood House, (1984).

SEBASTIÁN, S., "Biombos mexicanos, asiáticos y europeos. Siglos XVII- XX". Palacio de Iturbide. Banco Nacional de México, México. (1987).

SERRERA, J. M., "Notas sobre la presencia durante el siglo XVI de muebles mexicanos en el Palacio Sanluqueño de los duques de Medina Sidonia". *Jornadas de Andalucía y América*. Sevilla, (1984).

SERRERA, J. M., y TORRE VILLAR, E., "El arte prehispánico y sus primeros críticos europeos" en AAVV., *Homenaje a Rafael García Granados*, INAH. México, (1960).

SHIMIZU, C., *Lacche giapponesi*. Mondadori. Milán, (1993).

SIERRA DE LA CALLE, B., "Museo Oriental: Arte de China, Japón y Filipinas en Valladolid". *Artigrama* (2003), nº 18.

SIERRA DE LA CALLE, B., "Japón". *Obras Selectas del Museo Oriental*. Museo Oriental. Valladolid, (2004).

SIERRA DE LA CALLE, B., *Museo de Arte Oriental. Real Monasterio de Santo Tomás de Ávila*. Ávila (2006).

SIMAL, M. "Una mirada a la corte de Felipe V. El bautizo de la infanta Isabel en el palacio del Buen Retiro, obra de Antonio González Ruiz ". *Revista Goya*, (2012), nº 339.

SLOMANN, V., "The indian period of european furniture- I". *Burlington magazine*, (1934). Vol. 65, nº 378.

SMITH, C., "An italian lacquered table of the 17th century". *Burlington Magazine* (Julio de 1916), nº 29.

SMITH, L. H. R., "El arte japonés en la colección Palacio del Museo de Bellas Artes de Bilbao". Anuario 1984. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao, (1985).

SMITH, L. H. R., *La sociedad japonesa. Tradición, identidad personal y orden social*. Península. Barcelona, (1986).

SOLER DEL CAMPO, A., "La inspiración oriental. Armas a la turquesa en la Real Armería" en AAVV., *Oriente en Palacio. Tesoros Asiáticos en las colecciones reales españolas*. Patrimonio Nacional. Madrid, (2003 a).

SOLER DEL CAMPO, A., "Embajadas japonesas en la Real Armería," en AAVV., *Oriente en Palacio. Tesoros Asiáticos en las colecciones reales españolas*. Patrimonio Nacional. Madrid, (2003 b).

SOLER, L., *Historia del coche*. Cigüeña. Madrid, (1952).

STALKER, J., y PARKER, G., *A treatise of jappaning and varnishing*. (1668). (Ed. cons. Alec Trianti. Reading, 1998).

STEVENS, A. B., *Contribution to the knowledge of Japanese Lac*. Ann Arbor. Michigan, (1906).

STRANGUE, E. F., *Catalogue of Japanese Lacquer*. Victoria & Albert Museum. Londres, (1924).

SUAREZ DE RIVERA, F., *Clave medico-chirurgica y Diccionario medico chirurgico anatomico, mineralogico, botanico, zoologico, pharmaceutico, chymico, historico, phisico*. Madrid por la viuda de Francisco del Hierro, (1731).

SYMONDS, R.W., *Old English walnut & lacquer furniture: The present-day condition and value and the methods of the furniture-faker in producing spurious pieces*. Hardcover. Londres, (1923).

SYMONDS, R. W., "Giles Grendey and the Export Trade of English furniture to Spain". *Apollo*, (1935). Vol. 22.

SYMONDS, R. W., "Masterpieces of English Furniture and Clocks". *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, (Diciembre de 1940). Vol. 77, nº 453.

SYMONDS, R. W., "English Eighteenth Century Furniture Exports to Spain and Portugal". *The Burlington Magazine*, (1941). Vol. 78, nº 455.

SYMONDS, R. W., "Domestic furnishing in the time of Charles II". *The Burlington Magazine*, (1942). Vol. 81, nº 474.

SYMONDS, R.W., *Masterpieces of english furniture and clocks*. Studio Editions. Londres, (1986).

TABAR ANITUA, F., *Lujo asiático. Artes de extremo oriente y chinerías en el Museo Cerralbo*. Ministerio de Cultura. Madrid, (2004).

TAGLIAFERRO, L., *La magnificenza privata*. Marietti, Génova, (1995).

TAIT, A. C., "Furniture of the Lady Leverhulme Art Gallery". *Apollo*. (Septiembre de 1947).

TARÍN IGLESIAS, J., "Museo de Carruajes". Madrid, (1971). Año 8. Nº Extraordinario.

TERREROS Y PANDO, E., *Diccionario Castellano con las voces de Ciencias y Artes y sus correspondientes en las tres lenguas Francesa, Latina é italiana*. Imprenta de la viuda de Ibarra, hijos y compañía. Con Licencia. Madrid, (1786-1788). Vols. 1-3.

TINGRY, P. F., *The painter and varnisher's guide*. Sherwood, Neely and Jones. Londres, (1816).

THORNTON, P., *Musical Instruments as Works of art*. Victoria & Albert Museum. Her Majesty's stationery office. Londres, (1982).

THORNTON, P., *The Italian Renaissance interior 1400- 1600*. Weindelfield and Nicolson. Londres, (1991).

THORNTON, P., TOMLIN, M., "The furnishing and decoration of Ham House". *Furniture History Society*. Londres, (1980). Vol. 16.

TOMÁS, P., "La llegada del piano a España". *Scherzo Piano*, (2004), nº 2.

TOMÉ DE LA VEGA, F., "El Gabinete de los pájaros del Infante Don Luis". *Reales Sitios*, (1998), nº 137.

TORMO Y MONZÓ, E., *Aranjuez. Doce Calles*. Aranjuez, (1920), (Ed. cons. Doce Calles. Aranjuez, 1995).

TORRALBA SORIANO, F., "Dos trípticos namban inéditos". *Artigrama*, (1984), nº 1.

TORRALBA SORIANO, F., *Colección Palacio*. Cat. inédito, (1985).

TORRALBA SORIANO, F., "Dos arcas namban japonesas en el Museo Diocesano de Pamplona. *Príncipe de Viana* (Pamplona), (Septiembre-Diciembre de 1990), nº 191.

TORRE VILLAR, E., "El arte prehispánico y sus primeros críticos europeos" en AAVV., *Homenaje a Rafael García Granados*, INAH, México, (1960).

TOVAR AZUERO, K., "The development of English black jappanning 1620-1820". *Conservation Journal*, (2006). nº 52.

TRNEK, H., "Objetos exóticos nas *Kunstkammer* dos Habsburgos respectivos inventarios e contenidos" en AAVV., *Exotica. Os descobrimentos portugueses e as camaras de maravilhas do Renascimento*. Museo Calouste Gulbenkian, Lisboa/ Museo Kunsthistorisches. Viena, (2002).

TRUJILLO DENNIS, A., "Las rutas, viajes y encuentros entre Japón y España" en AAVV., *Lacas Namban. Huellas de Japón en España*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Madrid, (2013).

TUDELA, A. P., "Alexandre Moreira" en AAVV., *O mundo da laca 2000 anos de Historia*. Fundación Calouste Gulbekian. Lisboa, (2001a).

TUDELA, A. P., "Clavicordio" en AAVV., *O mundo da laca. 2000 anos de Historia*. Fundación Calouste Gulbekian. Lisboa, (2001b).

TURMO, I., "Construcción de carruajes". *Reales Sitios*, (1967), nº 13.

TURMO, I., *Museo de Carruajes*. Patrimonio Nacional. Madrid, (1969).

VALLADARES, R., "Fenicios pero romanos. La unión de las Coronas en Extremo Oriente", en AAVV., *Oriente en Palacio. Tesoros Asiáticos en las colecciones reales españolas*. Patrimonio Nacional. Madrid, (2003).

VAN DEN BOGGERT, B. C., "María de Hungría" en AAVV., *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*. Dirigido por Fernando Checa. Fernando Villaverde ediciones, (2010).

VAN HAUWERMEIREN- ECHEMENT, C., "La découverte d' une porte en lacca povera du XVIII^e siècle vénitien. Quand restauration s'associe avec dégradation". Revista digital *Ceroart*, (2008), nº 2.
<http://ceroart.revues.org/495?lang=en>

VARGASLUNA, E., "El arte novohispano trasladado a España" en AAVV., *México en el mundo de las colecciones de Arte*. Nueva España I. Grupo Azabache. Sevilla (1994).

VASALLO E SILVA, N., "Laca e lacas" en AAVV., *O mundo da laca. 2000 anos de Historia*. Fundación Calouste Gulbekian. Lisboa, (2001).

VÁZQUEZ, E., "Salterio doble, 1750". *Boletín del Museo Nacional del Traje*, (Octubre 2013).

VEGA, J., "Contextos cotidianos para el arte. Cuadros y objetos de arte para el adorno doméstico madrileño a mediados del siglo XVIII". *Revista de Dialectología y tradiciones populares*. CSIC, (2000). Vol. 55, nº 1.

VEGA, J., "Transformaciones del espacio doméstico en el Madrid del siglo XVIII. Del oratorio y el estrado al gabinete". *Revista de Dialectología y tradiciones populares*. CSIC, (2005). Vol. 60, nº 2.

VILA TEJERO, M. D., "Arqueta" en AAVV., *Las edades del hombre. Remembranza*. Cat. Exp. Zamora, (2002).

VILLALBA FERNÁNDEZ, J., "Las primeras visitas de los viajeros del Lejano Oriente a Japón" en AAVV., *Lacas Namban. Huellas de Japón en España. IV Centenario de la Embajada Keicho*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte/ Fundación Japón. Madrid, (2013 a).

VILLALBA FERNÁNDEZ, J., "Japón, Date Masamune y la embajada Keicho" en AAVV., *Lacas Namban. Huellas de Japón en España. IV Centenario de la Embajada*

Keicho. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte/ Fundación Japón. Madrid, (2013 b).

VILLAR, V., y FRAILE, A. M., "Inventario de la sacristía de La Iglesia de Santa María de Pozaldez. Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Partido Judicial de Medina del Campo. Valladolid, (2003).

VIÑAS, C., *Cuadro económico social de la España de 1627-28. Pragmática sobre tasas de las mercaderías y mantenimientos, jornales y salarios*. UCM. Madrid, (1968).

VIÑAS Y REY, S., *Aranjuez*, (1890), (Ed. cons. Doce Calles, Aranjuez, 1991).

VON STETTEN, P., *Kunst- Gewerbe und Handwerksgechichte der Reichs - Stadt Augsburg*. Augsburg, (1779). Vol. 1.

WACKERNAGEL, R., "Carlton House Mews., The state coach of the prince of Wales and of the later kings of Hanover. A study in the late eighteenth century mystery of coach building". *Furniture History*. (1995). Vol. 31.

WALCH, K., KOLLER, J., *Lacke des Barock und Rokoko*. Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege. Munich, (1997).

WATIN, J.F., *L'art de faire et d'employer le vernis ou L'art du vernisseur.*, Imprimeur- Libraire. París, (1772). (Ed. cons. Durand, París, 1776).

WATSON, W., *The Great Japan Exhibition of the Edo Petriod 1600-1868*. Royal Academy of Arts. Londres, (1981).

WEBB, M., *Laquer: Technology and Conservation*. Butterworth--Heinemann. Oxford, (2000 a).

WEBB, M., "The conservation of Coromandel screens" en AAVV., *The conservation of Asian lacquer. Case studies at the Art museum*. San Francisco. Asian Art Museum/ Chong-Moon Lee Center for Asian Art and Culture. San Francisco. (2000 b).

WECKER, H. J., *Les secrets et merveilles de nature. Chez Claude Rigaud & Claude Aubert, en rue Merciere, á lenfeigne de la Fortune*. Lyon, (1627).

WESCH, P., *El Palacio de Sanssouci*. Prestel. Munich/ Berlín/ Londres/ Nueva York, (2009).

WHITTOCK, N., *The decorative painters' and glaziers' guide*. Isaac Taylor Hinton. Londres, (1828).

WOLVESPERGES, T., *Le meuble français en laque au XVIII^e siecle*. Editions Racine. Bruselas, (2000).

YOSHIMURA, M., "Namban Kogei, *Namban bijutsu*". Tokio, (1974).

ZANNONI, S., "Tesoro ritrovati" en AAVV., *Mobili Dipinti*. Ícaro edizioni. Módena, (2004).

ZARCO CUEVAS, J., "Inventario de las alhajas, pinturas y objetos de valor y curiosidad donados por Felipe II al Monasterio de El Escorial (1571-1598)". Tipografía de Archivos. Madrid, (1930).

ZOTTI MINCI, C. A., *Le stampe popolari dei Remondini*. Neri Pozza. Vincenza, (1994). Vol. 1.

PUBLICACIONES ELECTRÓNICAS

AAVV., *The Belle Skinner collection of old musical instruments*, Holyoke, Massachusetts, (1933).
<https://archive.org/stream/belleskinnercoll00skin#page/n7/mode/2up> (consulta de Septiembre de 2013).

AAVV., *Investigación y conservación de obras de Arte Oriental del Museo Nacional de Artes Decorativas*. Ministerio de Cultura, Madrid, (2010).
<http://es.calameo.com/read/000075335e231ed00aef0>
(consulta del Marzo de 2013).

BRU I TURULL, R., "El comerç d'art japonès a Barcelona (1887-1915)". *Locus Amoenus*. UAB, (2009-2010).
<http://ricarbd.wordpress.com/2011/02/21/el-comerc-dart-japones-a-barcelona-1887-1915/>
(consulta de Enero de 2012).

CARRILLO, J., *Relación historica de la Real Fundacion del monasterio de las Descalças de s. Clara de la villa de Madrid*. Sánchez. Madrid, (1616).
http://books.google.es/books?id=ZDk_AAAAcAAJ&pg=PA1&lpg=PA1&dq=Carrillo,+J.,+Relaci%C3%B3n+Hist%C3%B3rica+de+la+Real+Fundaci%C3%B3n&source=bl&ots=WyK_Co0QmK&sig=hAdmXCgeFruXgAuW_WjMPS6bZG8&hl=es&sa=X&ei=7LTvTqnyNMa2hQf7wPGNDg&ved=0CCEQ6AEwAA#v=onepage&q=arca&f=false
(consulta de Marzo de 2010).

DE BLEGNY, N., *Le livre commode des adresses de París pour 1692 par Abraham Du Pradel*, Paul Daffis París, (1878). Vol. 1.
<http://www.archive.org/stream/lelivrecommode01bleguoft#page/242/mode/2up>
(consulta de Agosto de 2014).

DE ESCALANTE, B., *Discurso de la Navegación que los Portugueses hazen a los Reinos y provincias del Oriente, y de la noticia que se tiene del Reino de China*. Sevilla, (1577). (Ed. cons. Universidad de Cantabria. Santander 1991), pp. 51, 52.
<http://www.upf.edu/asia/projectes/che/s16/escal.pdf>.
(consulta de Febrero de 2012).

Diccionario de Autoridades. Real Academia de Historia, (1726-39).
<http://web.frl.es/DA.html>

Diccionario de La Lengua Española. Real Academia Española. Madrid, (2010). Edición 22.

<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>

EVELYN, J., *The diary of John Evelyn 1620 to 1705-06*. (Ed. cons. Walter Dunne. Washington/ Londres 1901). Vol 1.

<http://www.gutenberg.org/ebooks/41218>

(consulta de Enero de 2013).

Japanese Embassies in Europe & Namban Art. Artistic and Cultural Relations between Japan and Europe during the 16 th and 17 th Centuries. Documents & Studies.

https://japaneseembassies.wordpress.com/tsuba-and-other-nambanpieces/?blogsub=confirming#blog_subscription-2

(consulta de Enero de 2014).

KOPPLIN, M., "Lacquer painting on bottger stoneware: three walzenkrüge and the problem of attribution to Martin Schnell", s. f. pp. 27, 36.

http://www.haughton.com/system/files/articles/2010/01/26/77/icf_s_2005_3rd.pdf

(consulta de Enero de 2015).

MANDRAIT, M., "Laca Contraffatta (ou Arte Povera)"

<http://www.meublepeint.com/laccacontraffatta.htm>

(consulta del Marzo de 2013).

MIRANDA, A., "Los enconchados: Evocación de mar y tierra".

<http://www.soumaya.com.mx/navegar/anteriores/anteriores07/enero/enconchados.html>

(consulta del Mayo de 2012).

O' BRIEN, G., "The use of simple geometry and the local unit of measurement in the design of Italian stringed keyboard instruments: an aid to attribution and to organological analysis".

http://www.claviantica.com/Geometry_files/Italian_geometry_limitations.htm#_edn64

(consulta de Octubre de 2014).

ORDÓÑEZ, C., "El mueble lacado. Métodos europeos hasta el siglo XIX" en AAVV., en AAVV., *Curso sobre mobiliario antiguo*. GEIIC. Madrid, (2004).

http://www.ge-iic.com/files/Publicaciones/El_mueble_lacado.pdf

(consulta de Enero de 2011).

Pigments through the ages.

<http://www.webexhibits.org/pigments/intro/pigments.html>

(consulta de Febrero de 2010).

RIVERS, S., "East meets West. The Althorp Triad". *V& A Conservation Journal online*, (2001), nº 39.

<http://www.vam.ac.uk/content/articles/c/conservation-journal-online/>

(consulta de Septiembre de 2013).

Urushi kobo.com

<http://www.urushi-kobo.com/>

(consulta del Febrero de 2013).

VAN HAUWERMEIREN – ECHEMENT, C., “La découverte d’ une porte en lacca povera du XVIII^e siècle vénitien. Quand restauration s’associe avec dégradation”. Revista digital *Ceroart*, (2008), nº 2.

<http://ceroart.revues.org/495?lang=en>

(consulta de Abril de 2010)

WATTS, S., "The seclusion of Japan",

http://www.wfu.edu/~watts/w03_Japancl.html

(consulta de Enero de 2013).

MATERIAL DE HEMEROTECA

Album Salon. Barcelona, 1 de Enero de 1899.

Almanaque enciclopédico español. Cádiz, 1863.

Almanaque sud-americano. Buenos Aires, 1899

Diario curioso, histórico, erudito, comercial, civil y económico, 14 de Junio de 1772.

Diario curioso, erudito y económico y comercial (1786-1787).

Diario de avisos de Madrid (1825-1847).

Diario de Madrid (1788-1825).

Diario Noticioso (1758- 1759).

Diario Noticioso, curioso, erudito y comercial público y económico (1758- 1781).

Diario Noticioso Universal (1759).

Diario oficial de avisos de Madrid (1847-1917).

Iris. Barcelona, 22 de Julio de 1899.

La España, Madrid, 28 de Julio de 1860.

La moda elegante. Periódico de las familias. Cádiz, 21 de Marzo de 1861.

La Unión Católica, 13 de Abril de 1898.

Mercurio de España. Madrid, Octubre de 1803.

Semanario Económico, 2 de Mayo de 1765.

ENLACES DE PÁGINAS WEB MÁS VISITADAS

Museo Nacional de Artes Decorativas.

<http://mnartesdecorativas.mcu.es/>

Museo Victoria & Albert de Londres.

<http://www.vam.ac.uk/>

Museo Nacional de Antropología

<http://mnantropologia.mcu.es/>

Metropolitan Museum

<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online>

Paul J. Getty Museum

<http://www.getty.edu/museum/>

Christie's

<http://www.christies.com/>

Sotheby's

<http://www.sothebys.com/en.html>

ANEXOS

**ANEXOS I Y II. FOTOGRAFÍAS Y ESTUDIOS
CIENTÍFICOS**

ANEXO I. FOTOGRAFÍAS (En soporte digital)

1. Figuras referidas al texto

2. Figuras del Apéndice I

ANEXO II. ESTUDIOS CIENTÍFICOS DEL APÉNDICE I (En soporte digital)

1. ESTUDIOS APÉNDICE IA

I-Pieza nº1- RELOJ DE SOBREMESA. Inglaterra. Siglo XVIII. Colección particular

II-Pieza nº 2- RELOJ DE SOBREMESA. Inglaterra. Siglo XVIII. MNAD

III-Pieza nº 5- RELOJ DE PIE DE LACA ROJA. Inglaterra. Siglo XVIII. Colección particular

IV-Pieza nº 6- RELOJ DE PIE DE LACA AZUL. Inglaterra. Siglo XVIII. MNAD

V-Pieza nº 8- BURÓ DE DOS CUERPOS DE LACA NEGRA. Inglaterra. Siglo XVIII. MNAD

VI-Pieza nº 9- BURÓS DE DOS CUERPOS DE LACA ROJA. Inglaterra. Siglo XVIII. MNAD

VII-Pieza nº11- CANDELERO DE LACA ROJA. Inglaterra. Siglo XVIII. Colección particular

VIII-Pieza nº16- ESCRITORIO DE LACA NEGRA. Francia. Siglo XIX. MNAD

IX-Pieza nº17- SILLA VOLANTE. Francia. Siglo XIX. Colección particular

2. ESTUDIOS APÉNDICE IB

I- Pieza nº1- RELOJ DE PIE DE LACA ROJA. Siglo XVIII. Colección Particular

II-Pieza nº 5- SILLA DE LACA ROJA. Siglo XVIII. MNAD

III- Pieza nº 6- SILLA DE LACA ROJA. Siglo XVIII. MNAD

IV- Pieza nº 7- SILLA DE LACA BLANCA CON MOTIVOS CHINESCOS. Siglo XVIII. Palacio de Aranjuez

V- Pieza nº 10- BURÓ DE DOS CUERPOS DE LACA ROJA. Siglo XVIII. Colección particular

VI- Pieza nº 12- BURÓ DE UN SOLO CUERPO DE LACA VERDE.Siglo XVIII
Colección particular

VII- Pieza nº 19- MESITA TIPO TRÍPODE DE LACA NEGRA. Siglo XIX. MNAD

VIII- Pieza nº 20- MESA DE LACA EN TONOS MARRONES Y NEGROS. Siglo XIX. Colección particular

IX- Pieza nº 21- CONTADOR DE LACA ROJA Y ARTE POVERA. Siglo XVIII. MNAD

X- Pieza nº 23- ESCAPARATE DE LACA VERDE. Siglo XVIII o XIX. Museo-
Casa de los Pisa. Granada

XI- Pieza nº 25- BAÚL DE LACA ROJA. Siglo XVIII. MNAD

XII- Pieza nº 26- PANEL DE LACA ROJA. Siglo XVIII. Palacio de La Granja

XIII- Pieza nº 30- SILLA DE MANOS DE LACA DORADA. Siglo XVIII. MBAB

XIV- Pieza nº 31- SALTERIO DE LACA ROJA, AZUL, BLANCA Y VERDE.
Siglo XVIII. MNAD

ANEXO III. ABREVIATURAS UTILIZADAS

ANEXO III. ABREVIATURAS UTILIZADAS

- AG: Administración General
- AGDV: Archivo General Diocesano de Valladolid
- AGMJ: Archivo General del Ministerio de Justicia
- AGP: Archivo General de Palacio
- AGS: Archivo General de Simancas
- AHN: Archivo Histórico Nacional
- AHP. Cu.: Archivo Histórico de Protocolos de Cuenca
- AHPM: Archivo Histórico de Protocolos de Madrid
- AP: Administraciones Patrimoniales
- ARCHV: Archivo Real Chancillería de Valladolid
- A. R. S. E. M. A. P: Archivo de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País
- ASF: Archivo di Stato di Firenze
- AVM: Archivo de la Villa de Madrid
- c.: carta
- cap.: capítulo
- Cat.: Catálogo
- CMC: Contaduría Mayor de Cuentas
- cons.: consultado
- CSR: Casas y Sitios Reales
- Doc.: Documento
- E.: Estado
- Ed.: Edición
- Exp. Exposición/ Expediente

- Fig.: Figura
- Fol./Fols.: Folio/ Folios
- GJ: Gracia y Justicia
- GM: Guardarobba Mediceo
- HI: Histórica
- ins.: inserto
- Inv.: Inventario
- IRC: Imperiale e Reale Corte
- MBAB: Museo de Bellas Artes de Bilbao
- MNAD: Museo Nacional de Artes Decorativas
- N°/ n° / N°s/ n°s: Número/ Números
- PC: Patrimonio de la Corona
- PER: Personal
- PN: Patrimonio Nacional
- PR: Patronato Real
- Prot.: Protocolo
- Leg. : Legajo
- REG: Registro
- r° . : retro
- S/Fol.: Sin Folio
- s/p.: sin paginación
- V&A: Victoria and Albert
- v° . : verso
- Vol. : Volumen